XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 24 București Nr. 1

1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor șef:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactori șefi adjuncți:

ION ILIȘIU
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Membri:

PAUL PETRESCU; CORNELIU DAN GEORGESCU;
ANCA GIURCHESCU

Secretar responsabil de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), 71 021 București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de République Socialiste de Roumanie sera adressée à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 Bucarest, rue „13 Decembrie" n° 3, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 20.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de pôste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
70 154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 24 1979 Nr. 1

SUMAR

STUDII

MIHAI POP, Conceptul de cîntec popular la Constantin Brăiloiu 5
MARIANA KAHANE, De la sistem sonor la formă arhitectonică 11
ADRIAN VICOL, Constanţă şi variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice (I) 43
AL. I. AMZULESCU, Noi observaţii despre *Miorţa*-colind 53
MONICA BRĂTULESCU, Motivul leului în contextul colindelor vînătoreşti . . . 63
ULPIU VLAD, Biobibliografie Constantin Brăiloiu 89

MATERIALE

TATIANA GĂLUŞCĂ-CÎRŞMARU, Rituale pastorale 105
ION CRUCEANĂ, Primele spectacole pe scenă ale Căluşarilor din Pădureţi — Argeş 111

NOTE ŞI RECENZII

PAUL PETRESCU, A VII-a Conferinţă internaţională de lucru a Atlasului etnologic al Europei (16—20 IX 1978) 117
CONSTANTIN COSTEA, Festivalul naţional al folclorului albanez 118
PAUL PETRESCU, Muzeul de etnografie şi al transporturilor din Ulster . . 119
MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf — Köln, Eugen Diedrichs Verlag, 1975, 224 p. (*Radu Niculescu*) . 121
ALEXANDER FENTON, *Scottish Country Life*, Edinburgh, John Donald Publishers Ltd., 1976, 254 p. (*Ofelia Văduva*) 122
EDIT FÉL şi TAMÁS HOFFER, *Geräte der Átányer Bauern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 678 p. (*Mira Meitert*) 123

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 24 — 1979 — Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

MIHAI POP, Le concept de chanson populaire chez Constantin Brăiloiu . . 5
MARIANA KAHANE, Du système sonore à la forme architectonique . . . 11
ADRIAN VICOL, Constance et variabilité dans la structure architectonique des chants épiques roumains (I) 43
AL. I. AMZULESCU, Nouvelles remarques à propos de *la Mioritza*-cantique de Noël 53
MONICA BRĂTULESCU, Le motif du lion dans le contexte des « colinde » de chasseurs 63
ULPIU VLAD, Bio-bibliographie Constantin Brăiloiu 89

MATÉRIAUX

TATIANA GĂLUȘCĂ-CÎRȘMARU, Rites pastoraux 105
ION CRUCEANĂ, Les premiers spectacles sur scène des « Călușari » de Pădureți — Argeș. 111

NOTES ET COMPTES RENDUS

PAUL PETRESCU, La VII[e] Conférence internationale de travail de l'Atlas ethnologique de l'Europe (16—20 IX 1978) 117
CONSTANTIN COSTEA, Le Festival national du folklore albanais 118
PAUL PETRESCU, Le Musée d'ethnographie et des transports d'Ulster . . 119
MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf — Köln, Eugen Diedrichs Verlag, 1975, 224 p. *(Radu Niculescu)* . 121
ALEXANDER FENTON, *Scottish Country Life*, Edinburgh, John Donald Publishers Ltd., 1976, 254 p. (*Ofelia Văduva*) 122
EDIT FÉL, TAMÁS HOFFER, *Geräte der Átányer Bauern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 678 p. (*Mira Meitert*) 123

Rev. etn. folc., tom., 24, nr. 1, p. 1—126, București, 1979

În 1928, CONSTANTIN BRĂILOIU, susţinut în activitatea sa de maestrul George Enescu, a întemeiat Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români, pentru a culege, tezauriza şi studia cîntecul popular.

El a marcat prin aceasta, ca orientare teoretică şi principii metodologice, începutul unei noi etape în dezvoltarea folcloristicii române.

În această etapă, cercetarea cîntecului popular este domeniul specialiştilor. Ea se face prin investigarea nemijlocită a realităţii folclorice vii, nu prin culegere de date şi texte cu ajutorul chestionarelor sau prin intermediul unor corespondenţi amatori de folclor. Muzica şi poezia constituind unitatea indisolubilă a cîntecului popular, cercetarea lui se face de către etnomuzicologi şi folclorişti literari împreună. Cîntecele populare nu sînt notate după auz, ci înregistrate mecanic pentru a fi păstrate în forma lor autentică. Ele sînt transcrise cu exactitate, cu minuţiozitate, pentru a putea fi obiecte de cercetare ştiinţifică.

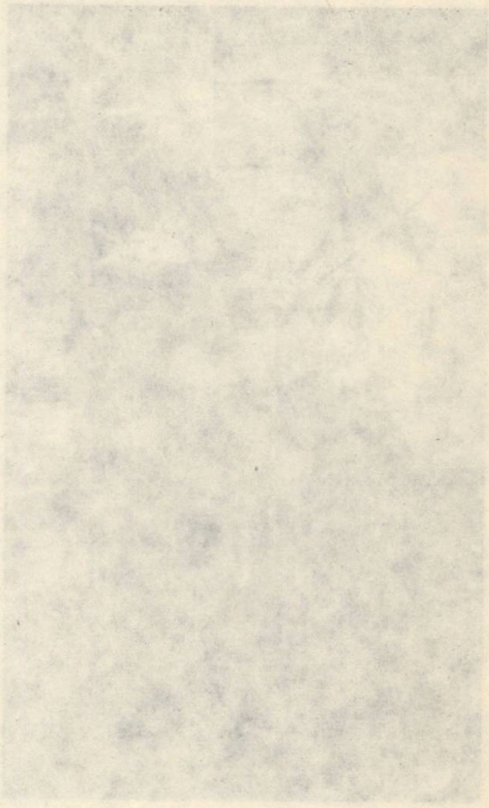
Cercetarea legăturii cîntecelor cu viaţa, cu comportările oamenilor, cu ceremoniile şi riturile lor, capătă noi dimensiuni prin integrarea investigaţiilor folclorice în cercetările interdisciplinare de sociologie rurală.

Îmbinarea cercetării funcţionale cu studiul structurilor muzicale şi literare, ca două acte complementare, situează, în perspectiva internaţională modernă, folcloristica românească la cel mai bun nivel.

Înfiinţat în 1949, Institutul de folclor, mai apoi Institutul de etnografie şi folclor, iar azi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, moşteneşte nu numai colecţiile Arhivei de folclor, ci şi patrimoniul valoros al concepţiei teoretice a lui Constantin Brăiloiu, metodele de cercetare folosite de Arhiva de folclor.

Pentru a marca acest început de etapă şi a scoate în relief valoarea faptei deschizătoare de noi drumuri, „Revista de etnografie şi folclor" dedică acest număr semicentenarului întemeierii Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români, lui Constantin Brăiloiu, întemeietorul ei.

REDACŢIA



CONCEPTUL DE CÎNTEC POPULAR LA CONSTANTIN BRĂILOIU

MIHAI POP

De la entuziasmul romanticilor în faţa cîntecului popular, de la credinţa lor în misterul creaţiei populare colective, pînă la scepticismul ştiinţiştilor, care, pe bază de date din istoria muzicii şi poeziei occidentale, au afirmat că orice cîntec popular este doar o fărîmă căzută de la masa bogată a cîntecului cult şi au dezvoltat mai tîrziu sociologic opoziţia dintre culturile majore şi subculturi, şi pînă la cercetările etnologice contemporane, încercările de a defini conceptul de folclor, de cîntec popular, de creaţie orală, sînt numeroase. Numeroase atît din partea acelora care au speculat teoretic asupra lor, cît şi din partea acelora care l-au cercetat în realitatea vie, culegîndu-l şi interpretîndu-l. De pe aceste două poziţii, uneori contradictorii, alteori complementare, într-o viziune globală, s-au elaborat definiţii teoretice ale conceptului sau numai simple descrieri ori însumări operaţionale ale cîntecului popular.

În rîndul acestor îndelungate străduinţi de a defini conceptul, contribuţia lui Constantin Brăiloiu se situează lămuritoare. Viziunea lui despre cîntecul popular are dimensiuni deosebite, fiindcă este rezultatul unor îndelungate şi aprofundate cercetări de teren, al unor minuţioase analize, al unei lucide judecăţi asupra investigaţiilor şi aserţiunilor anterioare. În lucrul cu cîntecul popular el dovedeşte o înţelegere cu totul particulară, fiindcă ştie să filtreze toate datele problemei prin gîndirea lui subtilă, care sintetizează rigurozitatea omului de ştiinţă cu sensibilitatea artistului. Constantin Brăiloiu a iubit cîntecul popular, a crezut în valenţele lui umane şi i-a preţuit frumuseţile. El a gîndit asupra lui paradigmatic, opunîndu-i conotaţiile cîntecului cult. Definind conceptul el a operat cu un sistem clasificator. Pentru Constantin Brăiloiu cîntecul popular este muzică şi poezie deodată, este acea „indissoluble union de la musique et de la poésie [...] tous les vers populaires se chantent; nul ne songerait à les réciter seulement ou à les lire" [1].

Cîntecul popular este strîns legat de viaţa celor care îl cîntă, îl trăiesc, în comunităţile rurale europene şi în societăţile „primitive" extraeuropene. El nu este niciodată un act autonom[2] şi, ca o notă clară prin

[1] Constantin Brăiloiu, *Le folklore musical*, extrait de „Musica aeterna", Zürich, M.S. Metz, 1949, p. 293.

[2] *Ibidem*, p. 329.

care îl putem deosebi de cîntecul cult, savant, trebuie să reţinem lipsa lui de gratuitate, funcţia lui socială evidentă [3]. Cu toate frumuseţile lui el nu este artă sau nu este numai artă, atribuindu-i-se puteri supranaturale atunci cînd advine în contactele dintre oameni şi forţele naturii difuze sau personificate în reprezentări mitologice. Ocaziile în care se cîntă sînt prescrise de normele de viaţă ale colectivităţilor rurale. Cîntecele de leagăn nu se cîntă decît pentru a legăna, cele de seceriş numai la seceriş, cele funerare numai la înmormîntări. Nu tot aceeaşi este situaţia cîntecului pentru occidentul civilizat. „Pour entendre une œuvre musicale, il se rend, à des heures qui seules des convenences d'horaire lui on fait choisir, en quelque endroit spécialement affecté à pareil usage. Entre l'œuvre et lui, le contact s'établit par l'office d'un intermediaire, traducteur professionnel d'un texte qu'un auteur unique, et le plus singulier possible, a fixé d'une forme *ne varietur*. L'auditeur n'en attend qu'un délassement de l'esprit, une joie esthétique" [4].

Faţă de practica muzicii culte, cîntecul popular este mereu prezent într-unul din aceste complexe practici colective sau gesturi consacrate, numite rituri sau obiceiuri. „L'importance des répertoires rituels dans la vie des sociétés dites primitives, en Europe et hors de là, comme aussi leur richesse, ont été souvent soulignées [...] Travaux essentiels, actes décisifs de la vie humaine, grands moments du calendrier non seulement font «jaillir de rythme et planter la mélodie», mais ne pourraient s'accomplir sans eux [...] C'est qu'on attend du son et de la parole ordonnés des effets matériels prodigieux et qu'on les croit doués de pouvoirs surnaturels, dont on escompte les bienfaits. L'art ne règne pas là en maître et n'a pas pour seule fin le beau. Son rôle est de servir" [5].

Acest accent pe care Constantin Brăiloiu îl pune pe legătura intimă dintre cîntec şi viaţa oamenilor, normele de viaţă, practicile lor rituale şi credinţele pe care le implică aceste practici, ca şi în genere toate comportamentele ruralilor, deschide o poartă spre înţelegerea sensului faptelor de folclor în perspectivele cele mai actuale ale antropologiei culturale. Dacă el insistă şi asupra calităţii subiacente a artisticului în cîntecul popular, în general în folclor, obligă pe cei ce gîndesc asupra acestuia să reconsidere prejudecata că folclorul este numai artă, primordial creaţie artistică.

Cîntec al societăţii rurale europene şi al societăţii „primitive" extraeuropene, păstrat încă nu numai în Europa de Est, ci şi în unele zone cu totul nebănuite din Occident, cîntecul popular vine în timp din comunităţile de tipul acelora al căror tradiţionalism a surprins pe Béla Bartók în cercetările sale din Bihor, dar a căror structură socială nu o mai regăsim astăzi decît în memoria unor bătrîni. Trăsăturile cele mai pregnante ale acestor structuri au fost reconstituite invariabil ca avînd economia domestică închisă, uniformitate în ocupaţii (agricultura, păstoritul), mobilitate redusă, asemănare dacă nu identitate în gîndire şi sentimente, funcţia ştearsă a individului, neîntinată de carte [6].

---

[3] *Ibidem*, p. 327.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem* p. 286.

Punînd un semn de întrebare asupra caracterului absolut închis al acestor comunităţi, Constantin Brăiloiu arată, în studiul său asupra vieţii muzicale a satului Drăguş, că repertoriul de cîntece al unei comunităţi rurale nu se compune uneori din bunuri proprii moştenite şi mereu reînnoite prin procesul de variaţie, ci şi din bunuri venite din afară, din repertoriul muzical citadin, bunuri pe care, dacă le acceptă, mediile folclorice le asimilează. Deci sub raportul cîntecului, ca şi sub raportul celorlalte fapte de folclor, cultura rurală este o cultură deschisă. Ea are un sistem propriu de autoreglare în care elementele eterogene, ca şi în orice proces de schimburi culturale, sînt ca zgomotele în actele de comunicare, asimilate dacă se dovedesc acceptabile sau respinse, eliminate. Observaţia lui arată că sub acest aspect repertoriul de cîntece al unei comunităţi rurale nu este amorf. El este organizat după o anumită ierarhie de valori, prestigiu funcţional şi frecvenţă. „J'ai — spune Constantin Brăiloiu — pour ma part, tout lieu de douter que, aux yeux d'un informateur rural, quel qu'il soit, toutes les pièces que sa mémorie aborde aient une égale importance et se placent «sur le même plan». Ne perdons pas de vue que les unités dont se compose son répertoire ressemblent à des objets d'usage courant, plus ou moins employés, selon ses propres gouts et selon leur signification sociale. Elles sont loin de jouer toutes, constantement, d'une popularité invariable. Les unes courent les rues, d'autres se confinent dans un cercle exigu, sinon dans le souvenir d'un seul, d'autres encore ne conviennent qu'aux femmes ou aux hommes, aux jeunes gens ou aux vieillards. Elles sont, autrement dit, plus ou moins *fréquantes*" [7].

În definirea conceptului de cîntec popular, triada caracterelor definitorii ale folclorului — colectiv, anonim, oral — capătă un nou relief. Sensul pe care li-l dezvăluie Constantin Brăiloiu, prin scrutarea temeinică a realităţii vii, depăşeşte cu mult ceea ce, în preluarea îndelungată a unor aserţiuni mai vechi, a devenit aproape o lozincă. Cîntecul popular este proprietate colectivă căreia fiecare membru al comunităţii rurale îi poartă de grijă, căreia fiecare doreşte să-i păstreze integritatea şi eficacitatea. În toate etapele evoluţiei sale, credinţa în puterea lui se perpetuează în popor printr-un conservatorism obstinat care acţionează nu numai asupra bunurilor tradiţionale, ci şi asupra celor primite din cultura citadină [8]. Folosind lexiconul de elemente al acestei proprietăţi colective şi regulile gramaticale în virtutea cărora se îmbină elementele acestui lexic, poporul îşi realizează cîntecele printr-o selecţie colectivă, nu printr-o creaţie colectivă în sensul misterios presupus de romantici. Derivînd din acest mod de a concepe caracterul colectiv, anonimatul nu se explică numai prin lipsa identificării unor presupuşi creatori sau a evidenţilor performatori. El se datoreşte procesului permanent de receptare, de însuşire şi de retransmitere în care fiecare individ nu este decît o verigă într-un lung şir de variante. Cîntăreţul popular nu simte nevoia să iasă din anonimat pentru că toţi practică cîntecele ca şi el, cîntecele le sînt necesare tuturor, sînt prezente în spiritul lor ca şi credinţele de care se leagă. Proprietate a tuturor, nimeni nu-şi poate aroga dreptul unic, personal asupra lor. Ca şi anonimatul, care este mai mult decît lipsa identificării autorului, oralitatea

[7] *Ibidem*, p. 289.
[8] *Ibidem*, p. 329.

este şi ea mai mult decît neconsemnarea în scris din cauza necunoaşterii scrisului. Aceasta fiindcă : „Sans l'aide d'un écrit, le créé nu saurait durer que par le consentement universel de ce qui le gardent, lui-même conséquence de l'uniformité de leur gouts. L'«œuvre» orale n'existe dans la mémoire des gens qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté; leur vies se confondent. Aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes, la rédaction, cette œuvre n'est pas une «chose faite» mais une chose «que l'on fait et refait perpétuellement». C'est à dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement. C'est à dire aussi que l'«instinct de variation» n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable.

Si création il y a, elle est, pour une moitié éphémère. Elle est, en outre, bicéphale, partagée entre un créateur hypothétique et ses traducteurs, sans qui elle retournerait au néant.

Cela posé, il va de soi qu'anaphalbétisme, transmission orale, identité des préférences ne sont que signes ou corolaires d'un certain type de civilisation, essentiellement caractérisé par l'uniformité des occupations et la soumission à un état de choses hérité" [9].

Cîntecul popular este deci pentru Constantin Brăiloiu o realitate poetico-muzicală strîns legată de viaţa oamenilor, parte integrantă a acestei vieţi, niciodată act autonom, niciodată fapt gratuit. În viaţa oamenilor, atît în cea cotidiană cît şi în cea ceremonială şi rituală, locul şi timpul fiecărui gen de cîntece sînt bine determinate. Cîntecul face parte deci din sistemul de norme care guvernează comportările oamenilor, relaţiile dintre ei. Iar în relaţiile supraumane cîntecele capătă rosturi de mediere particulare, valenţe supranaturale. Realizat cu mijloacele frumosului, cîntecul popular nu este totuşi artă, nu este numai artă, este, tocmai prin modul în care este integrat vieţii, prin valenţele lui multiple, mai mult decît artă. În cultura deschisă a comunităţilor rurale europene, el este mijloc de comunicare, modalitate de mediere, realizat de fiecare dată după reguli de mult elaborate, bine definite şi niciodată eludate ale limbajelor muzicii şi poeziei. Este un fenomen formalizat. Cîntecul popular este proprietate colectivă, păstrat şi manipulat cu grijă de colectivitate, care îi păstrează integritatea pentru a-i putea păstra eficacitatea. Fiind proprietate colectivă, nimeni nu-şi poate aroga asupra lui nici dreptul de a-l fi creat, nici dreptul de a-l folosi exclusiv. El rămîne deci sub acest aspect anonim. Fiind realitate orală, nefixată în scris, el se bucură de mare mobilitate, este produs şi reprodus mereu în infinite şiruri de variante, care, reluînd modelul, îl adecvează mereu, ca timp şi loc, necesităţilor de viaţă a grupului sau individului, în momentul în care cîntecul anume a fost performat. Cu o infinit de lungă istorie, el este un indiciu al culturii rurale, o mare operă de creaţie a ei şi un semn al spiritului deschis al acestei culturi, al marii ei puteri nu numai de a prelua, ci mai cu seamă de a integra, pentru a rămîne ea însăşi faţă de cea ce i se oferă în procesul continuu de comunicare cu alte culturi. Limbaj, cîntecul popular şi-a elaborat diferite tipuri de discursuri prin care oamenii comunică nemijlocit între ei.

---

[9] C. Brăiloiu, *Sur la création musicale collective*, extrait de „Diogène", nr. 25, Paris, Gallimard, 1959, p. 88.

Un astfel de tip de discurs — cîntec liric ca modalitate, cîntec de cătănie ca temă — este folosit de Constantin Brăiloiu pentru a arăta raportul dintre proprietatea colectivă şi modul în care îl manipulează individul. Este un fragment de cîntec pe care în 1928, deci acum cincizeci de ani, cînd l-am cunoscut şi de cînd a început colaborarea noastră, l-am cules împreună la Fundu Moldovei, în cadrul cercetărilor interdisciplinare ale Institutului social român, conduse de profesorul Dimitrie Gusti. Este cîntecul lui Filaret Mîndrilă, care abia se întorsese din serviciul militar în termen pe care îl făcuse la grăniceri. „Contrabanda cînd soseşte, /Grănicerul o opreşte./ O opre şi-o arestează,/ La pichet o înaintează". Cîntec pe care Constantin Brăiloiu îl comentează astfel pentru a explicita considerentele lui teoretice şi a pătrunde în miezul aşa-zisului proces de creaţie populară:

„Voici un jeune montagnard de Bucowina, revenant du service militaire dans son village, qu'il n'avait pas quitté auparavant. Il rapporte quelques nouveautés lyriques, donc une «chanson des gardes frontières», troupes où il a servi. Soumis à un interrogatoire serré, il raconte que, un soir d'ennui, plusieurs de ses camarades et lui-même, réunis autour d'un feu, ont décidé de chanter leur vie de soldat. «Chacun», dit notre homme, «a fait un vers, à tour de rôle», mais il ne se souvient déjà plus de sa propre contribution. Ensuite, il a fallu ajuster à cette rimaillerie une mélodie. Chaque collaborateur en a proposé une, et, d'un commun accord, l'assistance a retenu celle qui lui a ressemblé la plus moderne, pourtant la plus convenable au sujet traité. Tiendra-t-on le fruit de ces efforts conjugués pour populaire? Sa matière poétique ne l'est guère... Mais la technique du vers obéit aux règles traditionnelles, et l'air n'a rien de savant. L'auteur? Pluriel, insaissisable. Celui que nous interrogeons ne revendique pas qu'une paternité partielle et qu'il est incapable d'évaluer. Comme celle des autres, elle s'arrête à la musique, faite d'avance" [10].

Exemplul citat la sfîrşitul consideraţiilor asupra conceptului de cîntec popular la Constantin Brăiloiu tratează despre cîteva raporturi: cel dintre viaţa colectivă a cîntecului şi individ, dintre tradiţie şi înnoire, dintre poezie şi muzică, dintre cîntec şi viaţa oamenilor. El este o demonstraţie despre modul în care aceste raporturi clarifică şi explică datele teoretice ale conceptului pentru a înţelege esenţa fenomenului folcloric. Cîntecul popular, aşa cum îi defineşte Constantin Brăiloiu conceptul, este un element primordial ce caracterizează identitatea unui anumit tip de cultură, cultura societăţii rurale europene, pe care, cum am afirmat la început, a iubit-o şi preţuit-o cum şi-au iubit şi preţuit oamenii acestei culturi cîntecele. Dar, lucid chiar şi în faţa lucrurilor celor mai de preţ, Constantin Brăiloiu constată că, deşi mai există sate unde resturile acestei culturi dăinuie, sîntem în „la dernière étape, avant la ruine totale, de même que la société rurale subira l'inexorable nivellement par le haut; pôle contraire de son unité première, son art périra, étouffé par les corps étrangers qui s'y insinuent, jour après jour" [11].

---

[10] C. Brăiloiu, *Le folklore...*, *op. cit.*, p. 322—323.

[11] *Ibidem*, p. 321. C. Brăiloiu se face ecoul unei opinii intens răspîndite în epocă; contemporaneitatea infirmă, parţial, această aserţiune.

În fața acestei situații, la sfîrșitul glosei sale, atît de bogate nu numai în informații ci și în sugestii, Constantin Brăiloiu așeza un gînd al prietenului său Béla Bartók, care revizuindu-și anumite teorii spunea : „Combien de questions attendent encore leur réponses dans le folklore" [12].

Îndemn la reluarea celor spuse odată pentru a le lumina prin noi perspective și a le spune mai bine, cît mai aproape de realitatea care formează obiectul cercetărilor noastre.

LE CONCEPT DE CHANSON POPULAIRE CHEZ CONSTANTIN BRĂILOIU

Résumé

En utilisant deux des études où Constantin Brăiloiu s'occupe des caractères fondamentaux du chant populaire : *Le folklore musical*, publié dans «*Musica Aeterna*», 1949, et *Sur la création musicale collective*, publié dans «Diogene» 23, 1954, l'auteur fait ressortir des riches glosses, le concept du chant populaire.

Réalité des cultures populaires européennes, unité indissoluble entre la poésie et la musique, le chant populaire est étroitement lié à la vie des hommes, partie intégrante de cette vie, jamais autonome, jamais acte gratuit. Le chant populaire fait partie des systèmes des normes qui régissent le comportement des hommes. Il est un moyen de communication et d'action, de médiation au niveau humain et surhumain. Il possède donc des valences psychologiques et des valences surhumaines. Quoique réalisé par des moyens du beau, le chant populaire est non seulement un art, il est de beaucoup plus que de l'art. Il est la propriété collective, gardé, et manipulé soigneusement, afin de ne pas lui ternir l'interprétation et amoindrir son efficacité. Comme personne ne peut s'arroger le droit exclusif pour ce chant, il demeure anonyme et sa création sous forme orale mène à des formes infinies de variantes, constituant la modalité essentielle de sa création.

Basées sur une expérience spéciale pour la recherche de la réalité folklorique vivante, et sur des analyses minutieuses des chants populaires, en filtrant les théories antérieures par sa rigueur scientifique et sa sensibilité d'artiste, les considérations de Constantin Brăiloiu, son concept de chanson populaire, sont des voies nouvelles qui s'ouvrent pour la compréhension du sens du chant populaire, comme une réalité culturelle précise.

[12] *Ibidem*, p. 321.

DE LA SISTEM SONOR LA FORMĂ ARHITECTONICĂ
(Cu privire la indiferența funcțională)

MARIANA KAHANE

„L'oreille toujours humblement tendue, j'aurai à tâche de surprendre aussi bien ce qui concorde avec mes coutumes que ce qui s'en distingue ou s'y oppose".

C. Brăiloiu
Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui.

În lucrările consacrate sistemului pentatonic și celor prepentatonice (**11, 13**)[1], Constantin Brăiloiu distinge între trăsăturile caracteristice acestora *„indiferența funcțională a treptelor"* :

— „La nature tonale du pentatonique se révèle, en premier lieu, dans l'indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes. Non seulement aucune «attraction» ne s'y fait sentir, mais ses 1, 2, 3, 5, 6 peuvent chacun faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en vouloir, à tout prix, lui assigner une «tonique», voire une fondamentale" (**13**, 65).

— „L'absence de fonction tonale des 5 degrés a pour conséquence et pour preuve la substitution fréquente de l'un à l'autre"... (**11**, 347).

— „L'altération graduelle du système, du fait de la prolifération et de l'importance croissante des *pyén*, a pour corollaire constant la perte d'autres attributs, dont notamment" : ... *„L'incertitude de la tonique"* (**11**, 346).

Indiferența funcțională este semnalată, de asemenea, în tetratonic și tritonic (**11**, 371, 378).

Fără a ajunge la rigoarea teoretică și la consecvența lui Brăiloiu, o seamă de specialiști au remarcat, și ei, acest fenomen. Pe unii îi citează însuși savantul român (**11**, 335, 336, 347) : *Helmholtz* semnalează incertitudinea tonicii și un fel de „echipolență funcțională a tuturor treptelor

[1] Cifra aldină indică numărul de ordine al lucrării, în lista noastră bibliografică ; cifra următoare, adăugată uneori, reprezintă numărul paginii sau al documentului sonor din lucrarea citată. La exemplele muzicale, respectiv, cifră mare, cifră mică.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 11–41, București, 1979

sistemului"; *Thiersot* relevă alegerea arbitrară a finalelor; *Stumpf* constată dificultatea găsirii tonicii, dar nu renunță la căutarea „tonului principal"; *Abraham* și *von Hornbostel* arată că fundamentala nu coincide neapărat nici cu tonica, nici cu sunetul inițial sau final; *Sharp* recunoaște un anume vag al tonalității și aprecierea uneori cu subiectivitate a tonicii. După *Riemann* (**35**, 3), echivalarea tonului central cu tonica, deși întîmpină obstacole la cercetarea documentelor, „se dovedește pînă la sfîrșit a nu fi complet eronată". *Seeger* (**39**, 148) evidențiază pluralitatea „axelor sau centrelor tonale" într-o melodie americană, iar într-o altă versiune — echivocul tonal, variabilitatea finalelor, statutul lor controversabil și lipsa funcției lor conclusive, din care decurge „caracterul circular" al melodiei. *Herzog* (**26**, 172—173) leagă fluctuațiile sunetelor și intervalelor de absența unor sisteme sonore rigid definite și de slaba influență a instrumentelor muzicale cu sunete fixe. *Yasser*, teoretician al gravitației pentatonice în jurul centrului tonal, cînd tratează disponibilitățile armonice ale pentatoniculului („infra-diatonic", în teoria sa), se izbește de piedica incompatibilității: „The reservation must be made, however"... „that for this particular purpose no use whatever can be made of the Chinese musical material which stood us in good stead before. The reason for this is that harmonic intuition of the Chinese, which so far correctly suggested to them merely the *structure* of certain chords characteristic of the infra-diatonic scale, is still too primitive to reveal to them the much more complicated *laws of their interrelations and of their functions*"...

Preocupat și el de descifrarea armoniei latente, *Bartók* întîmpină dificultăți similare din partea materialului românesc, în care constată: finale echivoce, susceptibile de mai multe interpretări (**2**, 12); funcția de multe ori ascunsă a treptelor principale, care nu se pot discerne clar și care fluctuează (**4**, 17—22); intensitatea variației, „chiar în cazurile individuale", punînd sub semnul incertitudinii tabelul său de scări (**5**, 27).

Citatele s-ar putea înmulți.

La noi, *Ursu* mărturisește (**42**, 47): „Cîteodată sîntem în dubiu dacă această funcțiune a notei finale este de tonică minoră sau de supratonică cu acord de dominantă"..., iar *Drăgoi*, grupînd melodiile din Belinț după criteriul finalei, se vede silit, din cauza echivocului funcțional, să repartizeze aceeași melodie în diverse categorii, pe baza aceleiași finale (**24**, 26—27, 85—86): *Melodia nr. 33 aparține grupului I* (în care tonul final are funcție de dominantă), *grupului II* (cu tonul final în funcție de tonică), *grupului III* (cu finala în funcție de „sensibilă superioară"). *Melodia nr. 35 aparține grupurilor I și III*. Etc. Drăgoi conchide: „Precum se vede, unele melodii aparțin la două, trei grupe (politonie)".

Și Brăiloiu șovăia în prima fază a activității sale, căci în 1936 (**7**, 1) semnala „un tip pentatonic *major, cu semicadență* finală" (s.n.), după ce, în 1932, scrisese despre bocetul din Drăguș (**6**, 22): „Melodia este bitonică (în terminologia modernă, impropriu, „modulantă"): A sfîrșește pe 1, B pe VI, amîndouă treptele cu înțeles de tonică; Ac sfîrșește cînd pe 1, cînd pe VI". Interpretarea aceasta coincidea cu vederile exprimate mai pe larg de Riemann, într-o lucrare fundamentală (**35**, 11—13).

Ulterior, în perioada sa de maturitate, Brăiloiu denunță, ca pe o sursă de erori, deruta provocată de suprafețele de contact între sisteme

diferite şi de prejudecăţile culturale ale cercetătorilor. În consecinţă, în 1955, după ce evidenţiază „meritul excepţional" al lucrării lui Riemann (**13**, 63), critică ideea tonalităţilor paralele ca pe „*une façon de parler selon notre solfège*" (p. 65) (s.n.). De asemenea, într-o scrisoare trimisă în 1957[2] ne sfătuieşte : „Însemnarea cîntarului treptelor din scară cu valori (sistem Hornbostel) nu e bună şi trebuie părăsită, dînd loc la prea multe judecăţi subiective. Termenii «major», «minor», «sensibilă» etc. nu-şi au rostul decît în legătură cu fenomene armonice şi trebuiesc înlăturaţi cu desăvîrşire cînd nu e vorba de armonie şi funcţii armonice".

Brăiloiu introduce în lucrările sale (**11**, **13**) un material ilustrativ variat în spaţiu, timp şi stiluri, din numeroasele documente studiate. Perspectiva comparativă a acestora a restrîns numărul citatelor româneşti. Ne-am propus, de aceea, să amplificăm demonstraţia cu exemple româneşti. Prin ele oglindim o parte din formele de realizare a invenţiei melodice în cadrul astfel dublu determinat.

Melodiile care manifestă indiferenţă funcţională a treptelor sînt numeroase. Le întîlnim în genuri şi localităţi diferite; la interpreţi deosebiţi din acelaşi loc; în divergenţe individuale ale cîntării în grup; la acelaşi interpret, în cursul variaţiilor strofice ale unei melodii sau la reînregistrarea aceleiaşi piese. Verificăm cu acest prilej, ca de atîtea alte ori, utilitatea (*necesitatea*) înregistrării şi transcrierii integrale a pieselor.

Din variantele unui *cîntec ceremonial funebru* (din jud. Gorj[3]), selecţionăm cîteva ipostaze ale *primului rînd melodic*. Sistemul sonor al melodiei este tetratonic [4], iar rîndurile melodice sînt hexasilabice (v. ex. 1).

Variante ale rîndului 2 (rînd final în unele variante) : ex. 2.

Variante ale rîndului 3 : ex. 3.

Variante ale rîndului 4 (rînd final în unele variante) : ex. 4.

---

[2] Scrisoare primită de Tiberiu Alexandru la 1 iunie 1957, în care, într-un paragraf referitor la „Revista de folclor" (1956), nr. 1—2, Brăiloiu făcea observaţiile citate în legătură cu articolul nostru (**36**).

[3] În continuare, folosim următoarele simboluri pentru judeţe : AB = Alba, AG = Argeş, AR = Arad, BC = Bacău, BH = Bihor, BN = Bistriţa-Năsăud, BV = Braşov, CJ = Cluj, CS = Caraş-Severin, CV = Covasna, GJ = Gorj, HD = Hunedoara, MH = Mehedinţi, MS = Mureş, PH = Prahova, SB = Sibiu, SJ = Sălaj, SM = Satu Mare, SV = Suceava, TM = Timiş, TR = Teleorman, VL = Vîlcea, VN = Vrancea.

[4] Identificăm sistemele sonore în spiritul lucrărilor lui Brăiloiu (**11**, **13**). Pentru economie de spaţiu, renunţăm, pe cît posibil, la portativ şi simbolizăm treptele prin iniţialele S = Sol, L = La etc. (Pentru Si folosim numele întreg.) Marcăm treptele superioare liniei a treia a portativului printr-o linie deasupra iniţialei, iar pe cele inferioare primei linii suplimentare de sub portativ — printr-o linie sub iniţială. Reprezentăm treptele constitutive prin litere majuscule, iar pienii prin minuscule. Omitem ornamentele nesemnificative. Prin legato indicăm melisma corespunzătoare unei silabe.

Înălţimea la care notăm melodiile corespunde sistemului preconizat de Constantin Brăiloiu (**11**, **13**) şi Paula Carp (**16**). Exemplele extrase din publicaţii apar, la nevoie, transpuse în acest sistem.

Fg, d, mg reprezintă, respectiv, înregistrări pe cilindri de fonograf, disc, magnetofon, din arhiva Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti. Proveniența lor din altă arhivă este menţionată special.

ex.1 a. Rasoviţa, fg. 3079 b, str.2 : R S S M M R

b. " , " " , str.5 : R S S M S M

c. (id.inf.) , " 8136 b, str.7 : R S S M L f

d. Călești , " 7001 a, str.1 : d S S f d S

e. Vaidei , " 10043 a, str.2 : d S S M M S

f. Ursăței , " 3130 a, str.1 : d S f M S f M R

g. Cîmpofeni, " 6298 a, str 1: d S S M R d

ex.2 a. Cîmpofeni, fg. 3363 c, str.1 : S L M R R Λ [5]

b. " , " " , str. 2 : M S M R d Λ

c. (alt inf.) , " 6298a, str. 1,3: S S M R R R

d. id. , " " , str. 2 : S L M R R d

e. id. , " " , str. 4 : S S M R R d

ex.3

a. Cîmpofeni, fg. 6305 a, str. 1-5 : R Sm [6] S M M R

b. (alt inf.) , mg. 3041 Rf, str. 1-5: R Mr S S f M M R

c. (alt inf) , fg. 3363 c, str. 2 : d M S M M R

d. (alt inf.) , " 6298 a, str. 1 : d M S M R d

e. " , " " , str.4 : d M S M R R

f. Călești , " 7001 a, str. 1 : d Mr S M d S

g. " , " " , str. 4 : d Mr S f d M S

h. " , " " , str. 8 : d Md f M d d

i. Vaidei , " 10043 a, str. 2 : d M S M M S

j. Ursăței , " 3130 a, str. 1 : d Sf S f R d

k. " , " " , str. 4 : d Sfm S M R d

l. (alt inf.) , " 3130 b, str. 1 : d Sf S f M d

m. Frăteşti , " 3078 b, str. 1 : d Mr d M S M

n. " , " " , str. 2 : d Md M M L R

o. " , " " , str. 4 : d Md M M S d

ex.4

a. Călești , fg. 7001 a, str. 2 : S f M R R R l

b. " , " " , str. 3 : S M M R R Rd

c. Vaidei , " 10043 a, str. 2. : S f M R R R

d. Ursăței , " 3130 a, str. 1 : f S M R d d

e. " , " " , str. 5 : f S M R s i d

f. (id. inf.) , " " b, str. 1 : f S M R R d

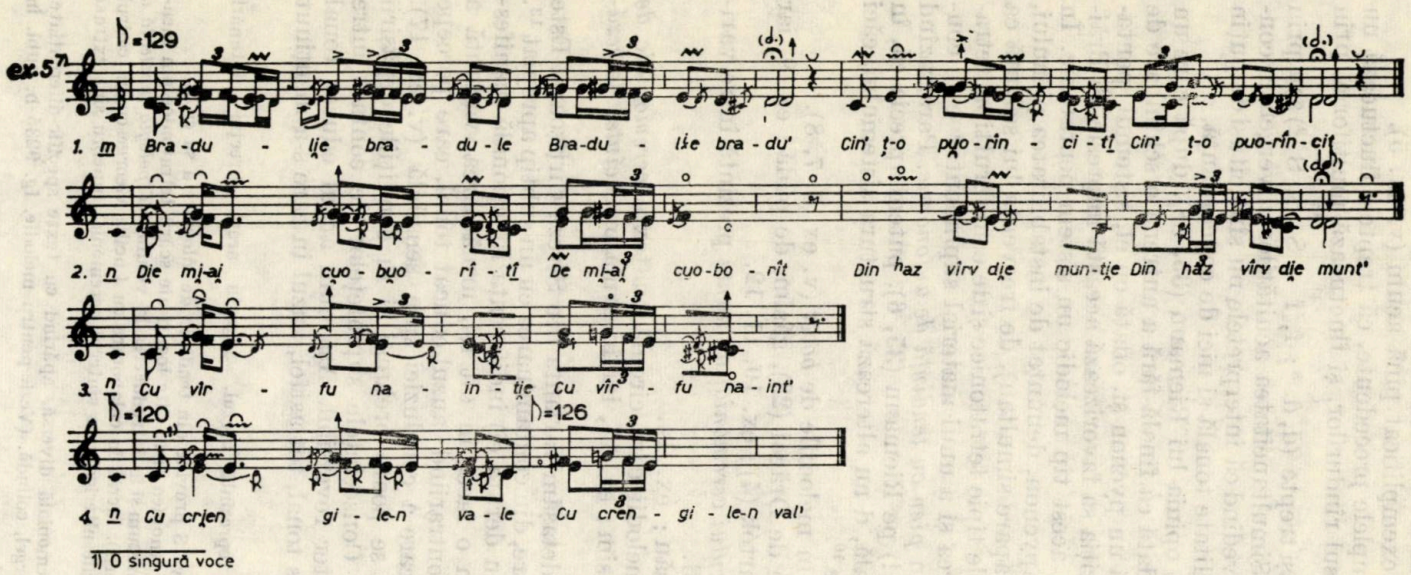
g. Cîmpofeni, " 6298 a, str. 1 : M M R d d d

h. " , " " , str. 2 : M M R d d S

---

[5] Λ = silabă absentă (vers catalectic).

[6] Litera minusculă ataşată anterior sau posterior unei majuscule sau unei minuscule-pien arată caracterul ornamental al sunetului respectiv.


ex.5[7]
♩=129
1. m Bra-du - lie bra - du-le Bra-du - lie bra-du' Cin' ț-o puo-rîn - ci-tî Cin' ț-o puo-rîn-cit
2. n Die mi-ai cuo-buo - rî-tî De mi-ai cuo-bo - rît Din haz vîrv die mun-tie Din hăz vîrv die munt'
3. n cu vîr - fu na - in - tie cu vîr - fu na-int'
♩=120
♩=126
4. n cu crien gi - le-n va - le cu cren - gi - le-n val'
1) O singură voce

ex.6 a. Turț -SM (3, nr. 615 a) str. 1: R R S ſ ſ M M MR I R R S S ſ M R MR ‖

b. " (") str. 2: M S I rſ ſR R R R R ‖

c. " (") str. 3: S ſ ſ M M I rſ ſR ſ M R R ‖

d. (alt inf.) (3, nr. 619) : S S ſMR R R R R I MR R M M ſMR R R MR R R R R ‖

e. Idicel -MS (3, nr. 622 a) : ſ ſ M M ſ ſ M Λ I M M ſ ſ ſ ſM R Λ I ſ M M ſ MR R Λ ‖

f. Ripa de Sus -MS (" b) : S S S ſ ſ ſ M I M M ſ ſ ſ M R R ‖

[7] Cornești, Găvănești, d 1266 Ib, inf. Ioana Alex. Șchiau, 48 ani, Cristina G. Pavel, 22 ani, Mariţa Glig. I. Grama, 21 ani, culeg. [C. Brăiloiu], T. Alexandru, 1939, transcr. M. Kahane. Cîntă netemperat. Tonul de referinţă (inclusiv unisonul) neriguros.

Şi mai semnificativă, prin simultaneitatea divergenţelor, este interpretarea în grup a cîntecului exemplificat pînă acum (v. ex. 5).

Se observă, ca şi în exemplele precedente, că treptele fluctuează nu numai la sfîrşitul, ci şi în cursul rîndurilor, şi fluctuează multiform, prin ipostaze deosebite ale aceleeaşi trepte (d, d[+] [8]; f, f[+]; S, S[↑], S[+] [9]) sau prin substituiri de trepte diferite. Simultaneitatea acuităţilor divergente constituie regulă, nu excepţie, dovedind că interpretele nu sînt cîtuşi de puţin preocupate de ierarhie şi stabilitate tonală şi nici de concordanţă.

Finalele pe d ar infirma opinia lui Riemann (**35**, 36), după care un pien nu se poate afirma niciodată ca finală fără a antrena o schimbare de sistem. S-ar părea că d afirmă un pycnon şi, odată cu el, sistemul pentatonic. Echivocul creat de apariţia sa favorizează această impresie. Şi Brăiloiu vedea odinioară (**7**, 1) în acest tip melodic un sistem pentatonic. În realitate, se instalează un fals pycnon, denunţat de instabilitatea pienului, ca substitut de R (cu care şi apare simultan), de frecvenţa lui scăzută ca purtător de accent, de formulele tipic tetratonice şi de echilibrul tipic tetratonic al registrului. Examinarea şi a unui material suplimentar este concludentă. Sunetul d rămîne un *pien cu tendinţă de autonomie*. Parafrazînd pe Brăiloiu (**13**, 65) şi (totuşi !) pe Riemann (**35**, 6), putem aprecia că, în ciuda insinuării în poziţie finală, d nu alterează structura sistemului, căci tetratonismele rămîn evidente [10].

Remarcăm fluctuaţii şi în melodiile de *bocet* (v. ex. 6, 7, 8).

Între *colindele* publicate de Drăgoi (**23**), găsim, de pildă : ex. 9, iar în colecţia de colinde a lui Bartók (**4**) : ex. 10, 11, 12.

Un tip melodic al *Cîntecului ceremonial de nuntă* prezintă între variantele primului rînd : ex. 13.

Un alt tip, la rîndul său : ex. 14.

Între variantele unei melodii care circulă cu texte *ceremoniale de şezătoare sau clacă de tors*, găsim : ex. 15, iar în următorul *cîntec de şezătoare* : ex. 16.

Din tabelul de mai sus detaşăm varianta din Streza-Cîrţişoara. Este un caz singular, rezultat, se pare, din contaminarea cu un subtip apropiat [13]. Ea confirmă, însă, din plin (în deruta ei) indiferenţa funcţională manifestată de interprete, după cum o face, în alt fel, următoarea variantă a unui *cîntec la claca de tors*, contrariind auzul educat tonal, care percepe sfîrşitul melodiei ca o alunecare a concluziei spre sensibilă (v. ex. 17).

Indiferenţa funcţională se poate prelungi şi în condiţiile depăşirii structurii strict pentatonice. Consecinţele suprafeţelor de contact între sisteme diferite au un caracter reversibil. Aşa cum auzul educat tonal interpretează melodiile în sens tonal, tot astfel, auzul în care s-a menţinut

---

[8] Semnul + deasupra literei reprezintă diezul. Săgeata arată direcţia intonării netemperate a sunetului.

[9] Fluctuaţia treptei constitutive S provine din tendinţa de înlocuire a sa cu L.

[10] Despre manifestarea acestui fenomen şi în alte locuri ale scării tetratonice am menţionat într-o lucrare publicată (**28**), precum şi în introducerea la volumul *Tipologia muzicală a cîntecelor ceremoniale funebre* (manuscris), lucrat în colaborare cu Lucilia Georgescu, în cadrul Colecţiei naţionale de folclor. Referirile ulterioare la cîntecul ceremonial funebru sînt extrase din acelaşi volum.

[13] Acesta are o difuziune ceremonială diversă, apărînd cu texte specific-diferenţiate, în repertoriile de şezătoare, clacă, vergel, colindă. (Vezi, pentru melodie, fg. 9235 b, publ. în **19**, p. 440 şi reprodus în **32**, p. 342.)

ex. 7 a. Mălini -SV (30, nr. 167) str. 1,2, rd. 2[11]: S S L L S L L S f M
b. „ („) str. 3, „ „ : S f M R

ex. 8 a. Slatina -AG (17, nr 11) str. 1, rd. 2: R d Si Si L S L L L S R
b. „ („) str. 2, „ : L S M

ex. 9 a. Lipova -AR, nr. 1, rd. 1: S L Si r̄ d̄ Si L S i S
b. Leşnic -HD, nr. 72, „ : S L S i R̄ d̄ Si L R̄
c. Petreni -HD. nr. 196, „ : S L S i R̄ d̄ Si l s Si

ex. 10 a. Gherla -CJ, nr. 62 a, rd. 1 L L Si L S f M M
b. Albac -AB, nr. 62 b, „ R R

ex. 11 a. Păucinești -HD, nr. 12 b, str. 1, rd. 2: L M R M L S
b. „ „ , str. 2, „ : L

ex. 12

		rd. 1	rd. 2 (rf.[12])	rd. 3	rd. 4 (rf.)
a. Urviș -BH, nr. 71 a	:	R M f S S f R f S S f	I M M M M L f L s f r	I f S S f R f S S f	I M M M ‖
b. Cîmp. -BH, nr. 71 b.	:	L Si L f S L S f	I M M M R S L Si	I S Si L f S L S f	I M M M ‖
c. „ „ var.	:	S f R I		I	I ‖
d. „ „ var.	:	L S R I		I	I ‖

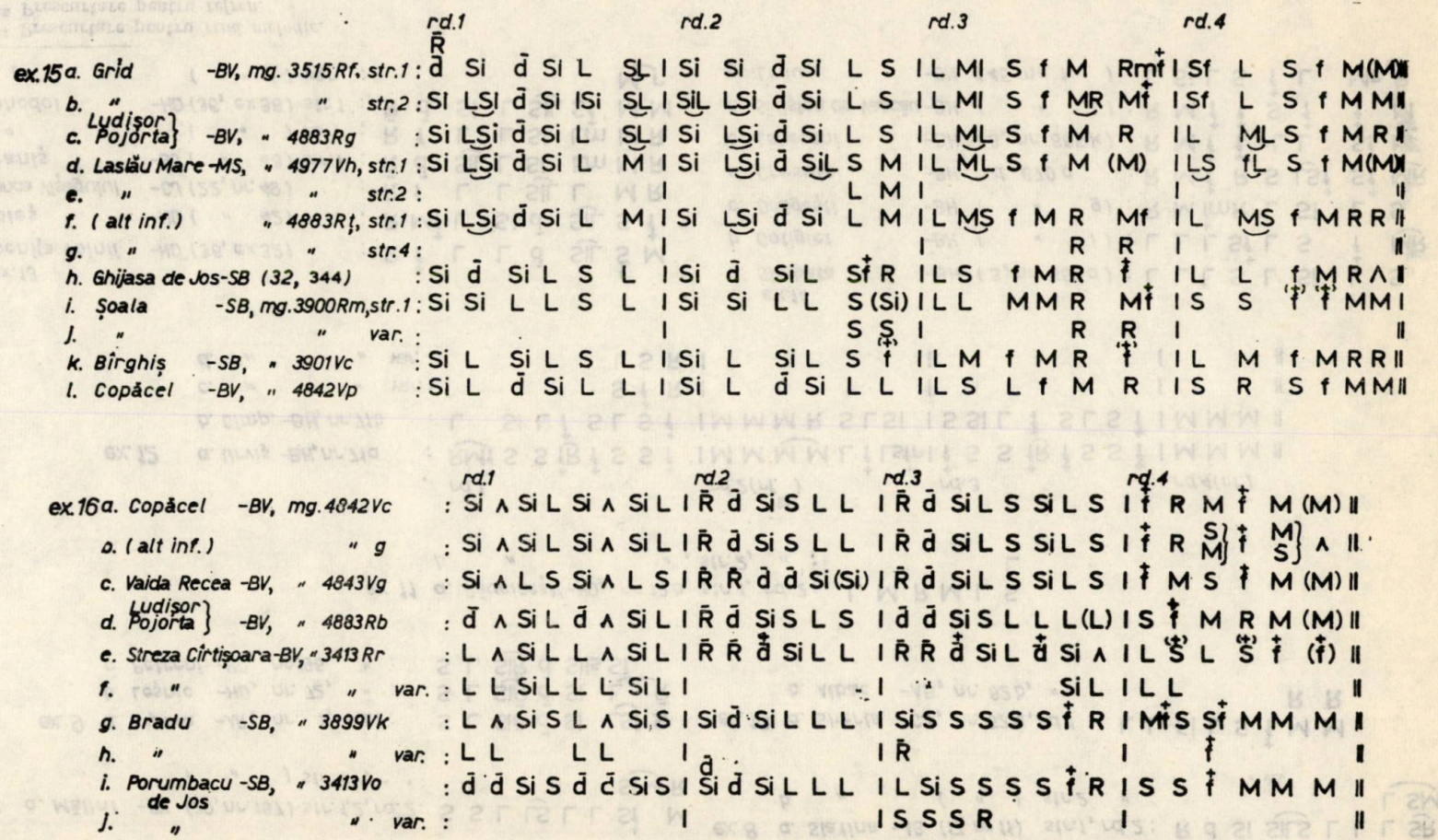
ex. 13

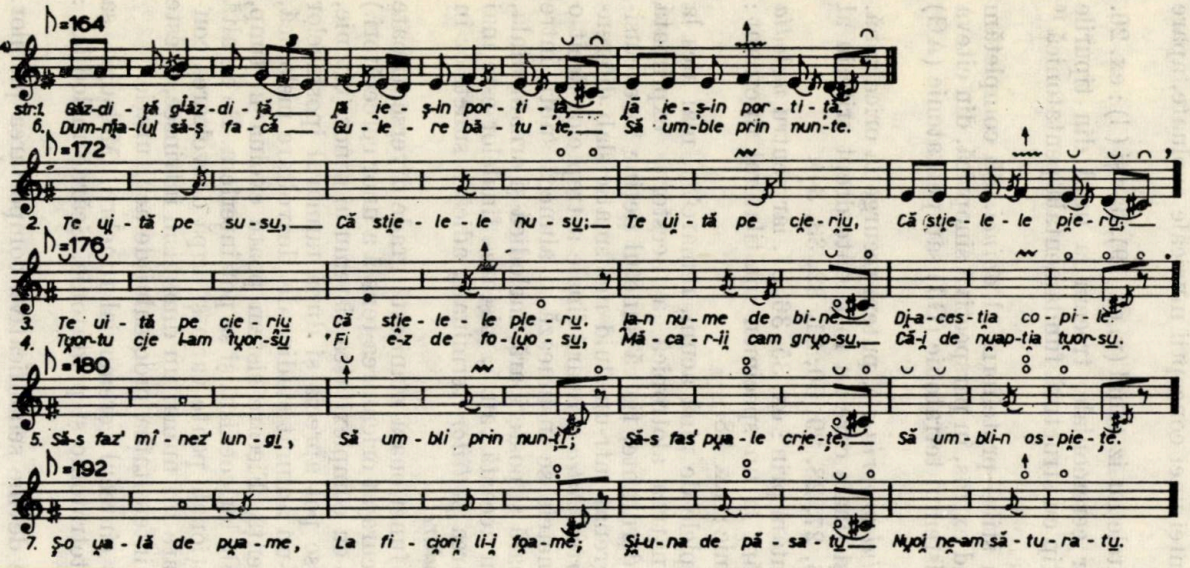
a. Poeniţa Voinii	-HD (36, ex. 32)	:	R f L L d̄ S i L S M
b. Goleş	-HD („ 42)	:	R M f L Si d̄ S i L S f
c. Lunca Vişagului	-CJ (22, nr. 49)	:	R f L L S i L L M R
d. Traniş	-SJ („ 48) str. 1	:	R̄ d̄ S i L L Si Lm M R
e. „	(„) var.	:	R f L L Si Lm M R
f. Sohodol	-HD (36, ex. 38) str. 1	:	R̄ d̄ Si L S i L Sf M M
g. „	(„) var.	:	M r

ex. 14

a. Sîmbăta	-BH (3, nr. 665 a)	:	L L L S L Si L S
b. Cotiglet	-BH („ i)	:	L L L Sf L S f M R
c. Drăgeşti	-BH („ g)	:	R M f m R L Si L S
d. Cresuia	-BH d. 670 a	:	R M f R S LSf Sf M R
e. Leheceni	-BH (3, nr. 665 k)	:	R M f f r L L Sf M
f. Săliştea de Vaşcău	-BH („ l)	:	R M f f S f f M
g. Leşu	-BN (45, nr. 1)	:	L Si L S f L Mr R

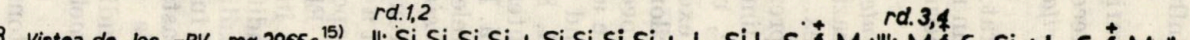
[11] Prescurtare pentru *rtnd melodic.*
[12] Prescurtare pentru *refren.*


rd.1
rd.2
rd.3
rd.4
ex.15 a. Grid -BV, mg. 3515 Rf, str.1
b. " " str.2
c. Ludişor / Pojorta -BV, " 4883 Rg
d. Laslău Mare -MS, " 4977 Vh, str.1
e. " " str.2
f. (alt inf.) " 4883 Rf, str.1
g. " " str.4
h. Ghijasa de Jos -SB (32, 344)
i. Şoala -SB, mg. 3900 Rm, str.1
j. " " var.
k. Bîrghiş -SB, " 3901 Vc
l. Copăcel -BV, " 4842 Vp
rd.1
rd.2
rd.3
rd.4
ex.16 a. Copăcel -BV, mg. 4842 Vc
b. (alt inf.) " g
c. Vaida Recea -BV, " 4843 Vg
d. Ludişor / Pojorta -BV, " 4883 Rb
e. Streza Cîrtişoara -BV, " 3413 Rr
f. " " var.
g. Bradu -SB, " 3899 Vk
h. " " var.
i. Porumbacu de Jos -SB, " 3413 Vo
j. " " var.

ex. 17[14]

♩=164
str:1. Gâz-di - tă gâz-di - tă, Să ie - ș-in por - ti - ță, Să ie - ș-in por - ti - ță.
6. Dum-nța-lui să-ș fa - că Cu - le - re bă - tu - te, Să um-ble prin nun-te.
♩=172
2. Te uĭ - tă pe su - su, Că stie - le - le nu - su; Te uĭ - tă pe cie - riu, Că stie - le - le pie - ru;
♩=176
3. Te ui - tă pe cie - riu Că stie - le - le pie - ru. Ia-n nu-me de bi-ne Di-a-ces-tia co - pi - le.
4. Tuor-tu cie l-am tuor-su Fi e-z de fo - luo - su, Mă - ca - r-ii cam gruo-su, Că-i de nuap-tia tuor-su.
♩=180
5. Să-s faz' mî - nez' lun - gi, Să um - bli prin nun-ti; Să-s fas' pua - le crie-te, Să um - bli-n os-pie - te.
♩=192
7. Șo ua - lă de pua - me, La fi - cior li-i foa-me; Și-u-na de pă - sa - tu Nuoi ne-am să - tu - ra - tu.

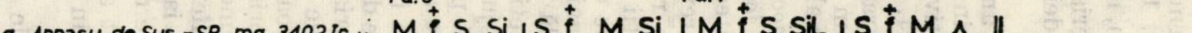
ex. 18 Vișlea de Jos -BV, mg 2965c[15]

rd.1,2 rd.3,4

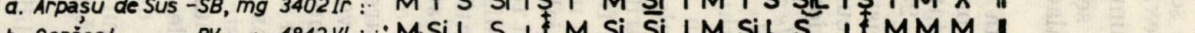


rd.3 rd.4

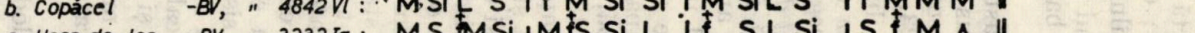
ex.19 a. Arpașu de Sus -SB, mg 3402Ir :



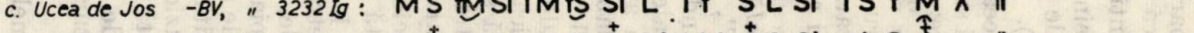
b. Copăcel -BV, „ 4842Vl :



c. Ucea de Jos -BV, „ 3232Ig :



d. Breaza -BV, „ 4883Rk :



[14] Sîmbăta de Sus — BV, mg 3414 Rc, inf. Eugenia Tălabă, 55 ani, culeg. L. Georgescu, M. Kahane, 1968, transcr. M. Kahane.

[15] Melodia apare notată în aspectul melodico-ritmic în 29, p. 325, ex. 9.

indiferența funcțională interpretează melodiile mai evoluate în spiritul său. Și astăzi întîlnim astfel de manifestări.

Un *cîntec de șezătoare* foarte frecvent în sudul Transilvaniei, a cărui melodie poartă semnele influenței unei concepții muzicale evoluate, apare de obicei ca : ex. 18.

Mai întîlnim, însă, variantele cu iz tonal (v. ex. 19), dar și (!) : ex. 20.

Încheind seria cîntecelor ceremoniale, trecem la unul din tipurile melodice ale baladei *Miorița*, tip cu structură fundamentală pentatonică [16] (v. ex. 21).

Cu aceasta am intrat în stilul proteiform al *doinei*. Să completăm cele de mai sus prin cîte un rînd extras, în perspectivă sinoptică, din cîteva doine, reprezentative pentru sistemul tetratonic (GJ) sau pentatonic (AG) (v. ex. 22, 23, 24, 25).

Pentru ilustrarea *cîntecului propriu-zis*, putem recurge la orice zonă. Vom constata cum oscilează și finale care au fost luate drept criteriu al specificului regional (v. ex. 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34).

Cîntecul de joc îl reprezentăm prin : ex. 35, 36, 37, iar pentru *melodia instrumentală de joc* ne limităm la un specimen multilateral fluctuant : „cadențial", arhitectonic, ritmic : ex. 38.

Trecînd în revistă exemplele de pînă acum, remarcăm, mai ales la podiile finale ale rîndurilor, natura alotropică a acestora, exprimată adeseori în apariții echivoce, derutante, fie că sunetul deține în exclusivitate o silabă, fie că este angrenat într-un fluid melismatic slab diferențiat, ce reflectă mai curînd *virtualitatea* posturii finale a treptelor decît o ierarhie cadențială fermă. Sunetele se insinuează și alunecă subtil între poziția arsică și tetică, anterioară și posterioară, melodică și ornamentală, conjunctivă și disjunctivă. Din această cauză, mișcarea finalelor este mai bine caracterizată prin relevarea *podiilor* terminale, adică a sunetelor în relație și *nu a sunetelor singulare*.

Apreciem că indiferența funcțională manifestă grade diverse. (Poate că și această stare de fapt a încurajat orientarea tonală a unor cercetători.) Gradele ei pot varia în raport cu complexitatea sistemului sonor (bitonic, tritonic, tetratonic etc.). Ele se pot aprecia și după numărul ipostazelor variaționale, cu toate că, într-un anumit stadiu de dezvoltare melodică, și stereotipia exprimă indiferență. Fiecare sistem poate evolua în timp, iar diversele sisteme și stadii ale lor coexistă și se pot interfera. Pe de altă parte, gradul indiferenței funcționale poate varia și după dezvoltarea concepției muzicale, iar aceasta are nu numai un dinamism intrinsec, ci este condiționată și de direcția și intensitatea procesului de aculturație.

Nu de mult am studiat cîntecul ceremonial funebru. Melodica sa este structurată în sistemele tetratonic și pentatonic. Scările melodiilor : ex. 39.

La melodiile tetratonice devine semnificativă comportarea pienilor.

---

[16] Documentele urmează în ordinea : a. *Tulnici* — VN (**9**, p. 8) ; b. *Tulnici* — VN (alt inf.), (**25**, p. 402—405), „str." 1 ; c. *Bîrsești* — VN (**34**, nr. 14), „str." 3 ; d. *Zăbala* — CV (**33**, nr. 190) ; e. *Bragadiru* — TR (**21**, nr. 334) ; f. *Starchiojd* — PH, fg 11400 ; g. *Jugur* — AG (**17**, nr. 12), str. 1.

ex.20 *Nou Român* -SB, mg 3233IIr : rd.3 M M Si Si ı LSf M Si ʌ ı M M Si Si ı LSf M R ʌ ‖

ex.21

a. R̄ R̄ R̄ Sil Si L ı L L L LS M Mr ı —— M S S M S Mr ı R R R R R R ‖

b. —— R̄ d̄Si Si Sil L S ı: S S S M S M :ı R R R R R R ı

ı: S S S M S M :ı R R R R R R ı

S L Si Sil L Sm ı S S S M S M ı R R R R R R ı

S M R R R R ‖

c. R̄ M̄ M̄ M̄r R̄dSj L ı —— R̄ d̄ Si Si Sf M ı

R̄ d̄ Si L L S ı

S S S L L S ı S S S SL L R ı S f M M M M ‖

d. R̄ d̄Si R̄ R̄ R̄d̄Si L ı R̄ d̄Sil R̄ R̄ R̄dSi R ı

S ʌ

S L Si d̄ R̄d̄Si L ı Si L L S Sf Mr ı —— ı: S f M L Sf Mr :ı L fr R R R ʌ ‖

e. R̄ L R̄ M̄ M̄r̄dsil Lr̄ ı: R̄ d̄ Si L L Sf :ı S L Sils L L Sf ı S Sf M L L Sf ı L Sf M M M M ‖

f. R̄ d̄SiL Sir̄ R̄m̄r̄ R̄d̄SiL L ı R̄ d̄SiL Si Sir̄dsil Sfm R ı: S L Si L Sfm R :ı S MR M L SfM R ı S fMR M M M ʌ ‖

g. R̄ SiL R̄ R̄m̄r̄ R̄d̄Sil L ı R̄ d̄ Si L SfM R ı S L Si L Sfm R ı: S f M L SfM R :ı S M R R R ʌ ‖

ex.22a. *Polovragi* -GJ, mg 2645Rg. : S M S d d d d d

b. " " : S M MR R R R R

ex.23a. *Arcani* -GJ, mg 3042Vm : R d d d d d si[17] S

b. " " : R d d d d d L L

ex.24 a. *Alimpești* -GJ, mg 2645Ri : M M R R R R R R

b. " " : M t R R R R d̄ L

ex.25a. *Slatina* -AG (17, nr.22) : L S Si Ls L S fM R

b. " (") : L S Si L L S S f f

c. *Jugur* -AG (17, nr.23) : L Si Si L L S S fMS

d. " (") : L Si Si L L S S M

e. *(alt inf.)* (17, nr.24) : L d̄ Si L LS S S LSfMR

f. " (") : d̄ d̄ SiL S L S S S

ex.26 a. *Cerișor* -HD, fg 14104 b, rd.1 : R R M Si R L Si LSfMR

b. *Ghelar* -HD, fg 10183 c, " : M M M Sil Si d̄Si L SL

c *Feregi* -HD (3, nr.111d) " : M M Si Si d̄ Si L SR

[17] Sunetul este plan.

			rd.1									rd.2									
ex.27 a. Săldăbagiu Mic	-BH, mg 4009 Vi :	R	M	M	R	S	Sf̂R	M	R		I	S	L	Si	Sils	Sf̂R	f̂	R	R		I etc.
b. Butan	-BH, d 1023 Ib :	M	M	M	f̂	Sf̂	RMf̂	S	S		I	L	Si	Si	Sils	Sf̂R	Mf̂	S	S		I etc.
c. Sitani	-BH (20, nr. 90) :	R	M	M	MR	S	L	SiS	LSf̂R	I	rfsl	Si	Si	Si	Silsfr	S	L	SiS	LSf̂R		I etc.

ex. 28

a. Valea Drăganului	-CJ (22, nr. 101) rd.2 :	Si	R̄L	LS	S	Si	ŞiL	Sf̂	ŞR
b. "	(" 102) "	Si	Si	R̄	LS	Si	ŞiS	L	SM

ex. 29

a. Şanţ	-BN (45, nr. 66) str. 1, rd.2 :	ms	L	Sf̂	M	R	R	M	Ls	Mr
b. "	(") str. 4, " :		R	R	LS	S	R	M	Lsl	MR
c. "	(") str. 5, " :		R	R	LS	Sf̂	R	M	Ls	Sf̂

ex. 30

a. Troaş	-AR (3, nr. 156 a) rd. 1 :	Si	Si	d̄	Si	d̄	Si	L	S
b. Socodor	-AR (" b) " :	Si	Si	d̄	Si	d̄	Si	L	M

ex. 31

a. Seleuş	-AR (3, nr. 202 e) str. 1, rd. 3 :	L	S	Si	Si	Si	S	M	R
b. "	(" j) " " :	M	Mf̂	Sf̂	R	R̄	d̄	Sil	Sl
c. Jebel	-TM (" h) " " :	L	Sf̂	S	L	L	S	S	f
d. Seceani	-TM (" k) " " :	R	R	M	R	S	L	Si	L

ex. 32

a. Dalboşeţ	-CS (42, nr. 109) rd. 1 :	R	Mf̂	S	Sf̂	L	(*)Sf̂	M	R
b. Moceriş	-CS (" 110) "	R	Mf̂	S	Sf̂	f̂L	Lf̂	M	M

ex. 33

a. Jugur	-AG, d 652 IIa, rd. 1 :	L	L	M	M	L	LS	d̄	d̄Si	SiLS	S
b. Cîmpulung	-AG (17, nr. 57) " :	M	M	M	M	L	LS	S	L	SiLS	Sf̂	R

ex. 34

a. Gălneşti	-SV (30, nr. 141) str. 1 rd. 1 :	R	S	Si	R̄dSiL	L	S	Sf̂MR	R
b. "	(") str. 2 " :					LS	Sf̂	L	L
c. "	(") str. 3 " :						d̄	Si	

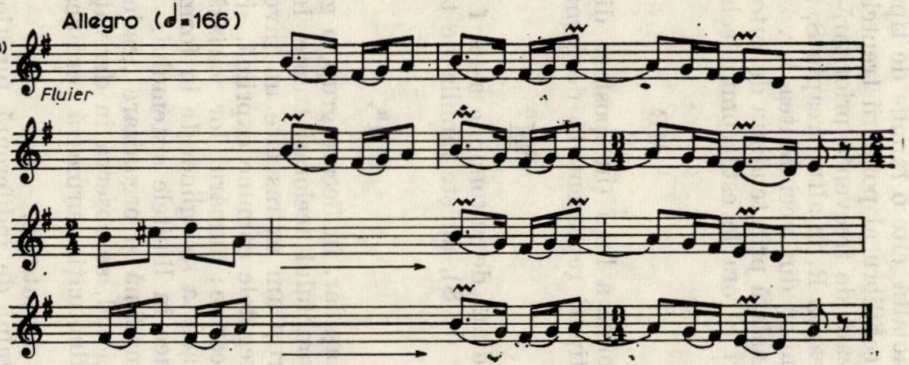
ex. 35

a. Aştileu	-BH, mg. 4301 Vh, str. 1, rd. 1 :	L	L	(*)S	M	I	f	S	L	ʌ
b. "	" str. 2, 3, 4, " :								S	ʌ

ex.36 a. Corbești -BH (3 nr. 453 a): S f̈ S L ıSi L S R | S S R f̈ ıM M M R | S S R L ıS Si S R | S S R f̈ ıM M M L̲ ‖
b. Rogoz -BH (" b): f̈ f̈ L L ıSi Si Si R | f̈ f̈ L L ıS S f̈ R | ——— f̈ R M M ıM M M R ‖

ex.37 a. Tismana -MH (28, ex. 43) rd.1: d R R L ıL S Sfs f
b. Lupșa de Sus -MH (" 44) " : R R R L ıL S S M

ex. 38[18]



ex.39 L S (+) f̈ M R (+) d̈ (si) (L) (S) și (f) (M) (R) (d) Si L S (+) f̈ M R (L)

[18] Muncelu Mic — HD, fg 11124 c (extras din 43, nr. 17).

S-au relevat de către mulţi specialişti, pe de o parte, bimorfismul şi inconstanţa pienilor; pe de altă parte, capacitatea lor de a se substitui anumitor trepte constitutive, de a purta accent şi de a deveni insistenţi.

În melodiile tetratonice ale cîntecelor ceremoniale funebre, cîte un singur pien, monomorf, îşi afirmă tendinţa de autonomie (fără a-şi depăşi, totuşi, statutul de subordonare). El marchează astfel o ramificare a sistemului, grupînd laolaltă cîte o familie de tipuri melodice, căreia îi este propriu un anume echilibru al ponderii treptelor în relaţia lor. Tendinţa aceasta este favorizată de frecvenţa prioritară pe care o capătă, într-un grup de melodii, treapta R, în altul treapta S, în altul treapta M, ceea ce deschide drum pienilor din vecinătatea lor.

Derivaţia semnalată prin tendinţa de autonomie a lui d, ca substitut de R, uneşte tipuri cărora le este comun echilibrul sonor exprimat de formula [19]:

$$^{L}{}_{\underline{S}}\underline{\underline{MR}}$$

Tendinţa de autonomie a lui $\overset{+}{f}$ (în ipostaza diezată), ca substitut de S, uneşte familia de tipuri reprezentată de formula:

$$^{L}\underline{S}\underline{M}^{\underline{R}}$$

În sfîrşit, tendinţa de autonomie a lui f (în ipostaza naturală), ca substitut de M (rar de S), uneşte familia de tipuri corespunzătoare formulei:

$$^{\underline{LS}}\underline{M}^{R}.$$

Se stabileşte, aşadar, în fiecare grup, o gravitaţie specifică a sistemului sonor, a ansamblului aceloraşi trepte, în relaţia lor.

Din fiecare grup am extras cîte un inventar specific de agregate „cadenţiale" [20]. Agregatele comune exprimă, şi ele, suprafeţe de contact între grupurile respective; numărul lor variază după gradul de înrudire dintre grupuri, iar acesta se oglindeşte în formulele expuse mai înainte. Fluctuaţia se produce în limitele sistemului.

Instabilitate maximă şi organizare „cadenţială" slabă, cu cel mai difuz caracter funcţional, se observă în derivaţia tetratonică d. Descreşterea gradului de fluctuaţie urmează ordinea: derivaţia tetratonică $d \rightarrow \overset{+}{f} \rightarrow f \rightarrow$ sistem pentatonic.

Scăderea gradului de indiferenţă funcţională se poate urmări nu numai în această succesiune, ci şi înăuntrul primei derivaţii. Confruntarea variantelor relevă manifestarea unor preferinţe şi, implicit, un proces de selecţie şi organizare. Dovadă, un caz asupra căruia vom mai reveni: în satul Runcu (GJ) s-a făcut o culegere relevantă a cîntecului ceremonial

---

[19] Formula indică două nivele de pregnanţă melodică; jos, cu majuscule mari, este arătat nivelul principal, iar sus, cu majuscule mici, cel secundar. Treapta predominantă la fiecare nivel este subliniată. Pregnanţa melodică este apreciată pe baza cercetării frecvenţei, după o anumită metodă. În cazul mai multor grade de pregnanţă, folosim semnele (în ordine descrescîndă): 1) subliniere, 2) două puncte sub literă, 3) paranteză.

[20] Folosim termenul „agregat cadenţial" (final) pentru seria podiilor finale ale fiecărui rînd dintr-o strofă melodică. (Ex. la d 1266 I b (ex. 5), str. 1, vocea superioară: fR + R ∧ + MR + R ∧.)

funebru (melodie tetratonică), lucrîndu-se în repetate rînduri cu mai multe interprete (individual și în grup), în două perioade de timp, la distanță de peste 30 de ani (1930—1935; 1966—1974). Interpreta M.A. (excelentă) este prezentă în ambele perioade. Majoritatea versiunilor din prima perioadă sfîrșesc exclusiv pe R. Versiunile unei interprete „cadențează" în interior pe d, iar final pe R. Versiunile date în prima perioadă de M.A. oscilează (d, R), în interiorul, ca și în finalul melodiei, nu numai de la o înregistrare la alta, ci și în cuprinsul aceleiași piese. (Variație strofică.) Predomină, totuși, și la ea, tendința de „cadențare" pe R, treaptă care apare *în exclusivitate* în a doua perioadă, atît în variantele sale, cît și în ale celorlalte interprete contemporane. Constatăm deci: decăderea derivației d, diluarea echivocului funcțional și instaurarea stabilității în ordinea modului III a sistemului regulat (L S f M R).

Este limpede că sistemul sonor reglementează structura și variația cadențială. Slaba marcare a funcției finale a unor agregate cadențiale se asociază cu o slabă coeziune arhitectonică, fluctuația finalelor coincide adeseori cu cea arhitectonică, indiferența funcțională are consecințe și pe plan arhitectonic. Afirmînd aceasta, scoatem din discuție, în bună măsură, forma liberă (epică și lirică), supusă și altor coordonate, și ne referim doar la cea așa-zisă „strofică".

★

Comentariile asupra formei melodiilor strofice au luat rar în considerare (ori nu au lăsat îndeajuns să se vadă) desfășurarea completă a „strofei" melodice, în revenirea ei continuă de-a lungul întregului text. Viciul vine, în mare măsură, din *înregistrarea* fragmentară a piesei. Dacă tehnica modernă (magnetofonul) poate înlătura această deficiență, cilindrul de fonograf și discul ne-au adus, în întreaga lume, un imens fond incomplet și nu întotdeauna însoțit de observații pertinente și suficiente. De acord cu Gilbert Rouget (**37**, 132...), Curt Sachs subliniază că, din această cauză, cunoașterea noastră este mai mult decît limitată, înregistrarea reprezentînd „mai curînd o mostră decît o structură completă" (**38**, 131).

Subestimarea cunoașterii integrale se manifestă prin transcrierea sau examinarea parțială a unei piese înregistrate, iar etnomuzicologia se resimte de urmările negative ale acestei lacune. Brăiloiu și Bartók sînt între puținii care exceptează de la regulă.

George List apreciază, pe bună dreptate (**31**,7), că nu este de așteptat ca studiul comparativ al melodiilor populare pe baza unei singure strofe să producă rezultate exacte. El obiectează cu atît mai mult asupra obiceiului de a se folosi prima strofă, ea fiind cea care prezintă gradul maxim de instabilitate în melodie.

Exemplul dat de George List este o melodie pentatonică (un caz clar de indiferență funcțională), în care aspectul rîndului inițial al primei strofe rămîne singular, în timp ce următoarele nouă strofe insistă asupra unei variante a rîndului. List explică aceasta prin frecventa indecizie a interpretului, care în prima strofă nu este încă acomodat cu structura melodiei din mintea sa și poate greși. În muzica populară românească este frecvent un procedeu similar: melodia începe cu un rînd sau o succesiune de rînduri asupra cărora nu se mai revine, restul melodiei insistînd fie pe o variantă a fragmentului

inițial, fie pe o succesiune deosebită de rînduri. Înregistrări ale aceloraşi piese, cu aceiaşi interpreți sau cu alții, *reeditează* acest aspect. Se pune întrebarea dacă ne aflăm în fața unei greșeli sau a unui model arhitectonic. Şi List relevă frecvența cazului în melodiile baladelor anglo-americane. Răspunsul trebuie căutat în documentele sonore. Oricum, George List utilizează piesele integral şi propune, pe această bază, o metodă de alcătuire a unui index melodic.

Dacă cilindrul de fonograf a forțat întreruperea pieselor, fişele referitoare la documentele înregistrate sonor de Brăiloiu şi de discipolii săi compensează o parte din pierdere, prin numeroase însemnări de preț, a căror examinare sistematică, exhaustivă, ar trebui întreprinsă cîndva.

În folcloristica noastră, melodiile populare românești sînt împărțite în mod obişnuit în *forme libere* (provenite din dinamica narării, ca în cîntecul epic, sau a emoției, ca în doină şi în unele cîntece ori strigături) şi *forme fixe sau strofice*. De obicei, se defineşte forma strofică prin constanța numărului şi succesiunii de rînduri melodice (**1**,110, **21**,119, **33**,157). Acest punct de vedere ar putea fi rafinat, pentru a se aplica şi melodiilor aşa-zise strofice, care, de fapt, vădesc lipsa unei concepții arhitectonice ferme, mai bine spus — plagiindu-l pe Brăiloiu — o „indiferență" arhitectonică.

Se spune în mod curent despre cîntecele rituale că sînt cristalizate, strofice. Afirmația este adeseori infirmată de realitate. Forma multora, aparent strofică, departe de a fi cristalizată, este abia în proces de constituire. Nu se întrevede în ele o concepție strofică, ci o permanentă mişcare a unităților melodice care se articulează. Periodicitatea finalelor nu este manifestă, periodicitatea succesiunii rîndurilor nu merge în mod manifest paralel cu a finalelor. Finalele însele nu au întotdeauna o funcție organizatoare (arhitectonică) manifestă.

Forma multor cîntece rituale funebre este cvasistrofică. Ea are o slabă coeziune, mai ales la unele melodii tetratonice. Numărul şi succesiunea rîndurilor fluctuează, se produc dislocări, aglutinări, inversări de fraze, modificări diverse. Uneori domneşte un vag arhitectonic (*anticipat funcțional*), care face strofa melodică indeterminabilă. Unele melodii apărînd cu jumătățile reversibile, care este jumătatea inițială şi care cea finală? Este, de fapt, cazul unei asemenea preocupări? Corespunde ea spiritului în care sînt redate (= auzite) melodiile de către interpretele lor?

Aspectul formei, slab diferențiată în curgerea ei, se poate schimba în aceeaşi piesă, prin variație strofică, sau chiar în aceeaşi strofă, la cîntarea în grup. Forme de dimensiuni diferite pot alterna în aceeaşi piesă: monofrazală + binară; binară + ternară; binară + quaternară; ternară + quaternară. Alternanța poate fi capricioasă sau sistematică; în ultimul caz, apare o formă în prima strofă sau în primele două, şi apoi cealaltă formă în restul strofelor. Melodia poate începe şi sfîrşi cu orice rînd al strofei, fenomen propriu multor genuri [21]. Melodii quaternare

[21] Nu este mai puțin adevărat că, cel puțin în zilele noastre, aceeaşi melodie poate fi auzită diferit de o generație sau alta, de un interpret sau altul, în funcție de experiența muzicală a acestora. Exemplele nu lipsesc, iar fenomenul, favorizat de suprafețele de contact ale sistemelor diferite, are o bază culturală, ca în cazul cercetătorului.

sînt susceptibile de variante binare prin dislocarea unei jumătăţi a strofei (de exemplu, fg 6780 a ; **41**, nr. 77 ; etc.) sau a celeilalte jumătăţi (de exemplu, **3**, nr. 637 c, b ; **41**, nr. 75, 76, 78 ; fg 6906 a ; etc.) şi se pune întrebarea dacă forma quaternară nu provine *ea*, în aceste cazuri, din aglutinarea stereotipă a unor ipostaze deosebite ale formei binare. Melodii binare, instituite prin dislocarea jumătăţii a doua a formei quaternare, se pot requaterniza prin varierea şi dublarea jumătăţii originare (ca în fg. 14194 b, mg. 94 d etc.). Dacă uneori variantele binare se recunosc uşor ca fragmente ale formei mai ample, alteori ele se prezintă ca forme autonome.

Simbolizarea schemelor formei şi, adeseori, însăşi delimitarea strofei întîmpină dificultăţi, nu numai din cauza impreciziei arhitectonice, dar şi din cauza variaţiei subtile a rîndurilor. Echivocul şi arbitrarul sînt de multe ori inevitabile. Literatura etnomuzicologică internaţională, dealtfel, abundă de scheme controversabile ale formei. (Defalcarea rîndurilor în motive nu rezolvă întotdeauna problema.)

Labilitatea formei reflectă gradul de indiferenţă funcţională a treptelor şi exprimă, odată cu aceasta, gradul de indiferenţă arhitectonică.

Mobilitatea inerentă sistemului este afectată suplimentar de aberaţiile provenite din degradarea tradiţiei, din insuficienta cunoaştere a repertoriului, din accidente, din influenţa melodicii contemporane (ţinînd seama de datele tîrzii ale înregistrărilor şi notaţiilor directe), dar aceasta nu dezminte natura fenomenului.

Forma arhitectonică este în proces de organizare. Cercetarea materialului din Runcu (menţionată mai înainte) a revelat supleţea formei în prima perioadă şi rigoarea ei în a doua. Procesul formei a evoluat paralel cu al sistemului sonor. În prima perioadă materialul prezintă :

1) *Formă quaternară*, tip ABAB (în variantele ABAcBc, ABABvc, ABAcBvc) şi
tip ABCB (în variantele : ABCB, ABCBvc).
Unele coexistă în aceeaşi piesă, prin variaţie strofică.

2) *Formă binară*, tip AB Unele variante aduc (în aceeaşi piesă sau în piese diferite) a doua jumătate a formelor quaternare menţionate.

În a doua etapă s-a impus *exclusiv* forma quaternară tip ABCB.

Cele precizate cu privire la cîntecul ceremonial funebru sînt valabile, în măsură variabilă, şi pentru alte genuri şi specii. Ele sugerează revizuirea afirmaţiilor care, absolutizînd funcţia arhitectonică a finalelor, le atribuie (de exemplu, **21**, 114—115..., **33**, 162) caracter suspensiv sau conclusiv. Curt Sachs pare categoric cînd aplică acest punct de vedere chiar stadiului arhaic al muzicii (**38**, 126) : „This principle has been known in the very earliest layer of music still preserved. The first line and its repetition were twinned but provided with different endings : the first time, the voice rested on a non-final level *that kept the listener's ear in suspense* ; the second time, it shifted to the final level *to give a satisfactory conclusion*" (s.n.).

Curt Sachs a fost un mare erudit, care „ştia pe degete un număr fenomenal de fapte", cum spunea Jaap Kunst (**38**, VIII), şi de la care muzicologia a avut de învăţat. Orientalistul H. Pernot ne recomandă,

însă : „Vérifiez tout, même ce que je vous dis" [22]. Şi verificarea arată că de astă dată marele savant german, deşi inamic declarat al prejudecăţilor culturale în etnomuzicologie, a greşit, iar Brăiloiu ar fi invocat din nou „invincibila obsesie a manualului de solfegiu" (**10,** 315). Este drept că prin modificarea finalei se produce o diferenţiere care — constantă, mai ales — poate crea o formă binară. Dar adeseori cercetătorul se întreabă în zadar care este nivelul final şi cel non-final, căci în concepţia interpreţilor finalele respective nu sînt decît sunete de repaus, neierarhizate nici funcţional, nici arhitectonic.

Dacă ideea de tensiune—relaxare este a noastră, a interpreţilor este *nevoia sau numai hazardul variaţiei*, pînă cînd o anumită succesiune de sunete este remarcată şi începe să se producă o opţiune.

S-ar părea că stabilitatea relativă şi periodicitatea succesiunii finalelor odată instituite, echivalează cu dispariţia indiferenţei funcţionale. Compararea variantelor duce, însă, la infirmarea unei asemenea concluzii. Disimulată numai, (pentru noi) indiferenţa funcţională nu este mai puţin reală şi se traduce în alt fel, pe plan arhitectonic, făcînd ca forma strofică să nu fie întotdeauna atît de fixă cum pare.

Numeroase documente sonore şi scrise ne arată posibilitatea începerii sau terminării cîntecului cu oricare rînd al strofei melodice. Nimic, poate, nu dovedeşte mai bine absenţa funcţiei suspensive sau conclusive a finalelor, egalitatea lor funcţională. Fenomenul a fost semnalat de obicei în treacăt (ca o curiozitate fără mare semnificaţie) şi se pare a nu se fi observat că această indiferenţă arhitectonică este expresia celei tonale. Precizarea teoretică a lui Brăiloiu, de la care am pornit, este, ca atîtea altele ale sale, deschizătoare de drum.

Referindu-se la culegerile sale de muzică populară românească, Bartók relevă frecvenţa acestui fenomen, pe care, în ciuda experienţei imense, a nivelului superior de gîndire şi a orientării sale folcloristice, îl apreciază prin prisma corectitudinii, plătind astfel, la rîndul său, un tribut Academiei de muzică (**3,** 36—37).

Indiferenţa arhitectonică afectează şi *relaţia text—melodie*. Găsim la Brăiloiu precizări semnificative (**12,** 50) :

„La question se pose de savoir comment la mélodie de forme fixe divise, en se répétant, une pièce poétique en fractions, pour constituer ce qu'il est permis de nommer des «strophes mélodiques»"... „l'usage local et ses variations dans le temps demeurent insaisissables. Au surplus, les enregistrements phonographiques témoignent de l'extrême liberté concédée aux interprètes, qui ne construisent que par exception deux fois de suite leurs «strophes» de la même façon. Une disposition immuable ne semble de mise que dans le chant à plusieurs".

Mai departe, Brăiloiu arată (p. 50—51) că :

— 2 rînduri melodice pot grupa versurile conform schemelor : *a a* sau *a b* ;
— 3 rînduri melodice — conform : *a a b* sau *a b b* ;
— 4 rînduri melodice — conform : *a a b b* sau *a a b c* sau *a b c c* ;
— 5 rînduri melodice — conform : *a a b b c* etc.,
ceea ce nu împiedică eventualitatea schemelor : *a a a*, *a a a a*.

---

[22] Apud Jacques Chailley, *Précis de Musicologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. IX.

La îngemănarea schemei melodice cu cea poetică, identitatea $\begin{pmatrix} \text{mel. AAA} & \text{sau} & \text{AAB} \\ \text{text } aaa & & aab \end{pmatrix}$ este la fel de regulată ca divergența $\begin{pmatrix} \text{AAB} & \text{sau} & \text{ABC} \\ aaa & & aab \end{pmatrix}$.

Examinarea stăruitoare a cuplajului poetico-melodic se încheie cu constatarea că și de astă dată „la musique tient la poésie sous sa coupe" (p. 52).

Nu mai puțin semnificativă este cercetarea pseudostrofelor, „combinaisons symétriques, qui méritent pleinement le nom de strophes, ou, mieux — *l'architecture musicale ne s'en souciant en aucune mesure* — (s.n.) de *pseudo-strophes*" (p. 52).

După exemplificarea pseudostrofelor (p. 56—57): „Pour saisir à quel point la musique reste étrangère à ces jeux, il suffit d'observer comment elle disloque, dans un phonogramme, les strophes d'un chant nuptial:"... Urmează textul, apoi observația: „A ce $6 + 6 + \ldots = 1 + 2 + 1 + 2$ est rivée une période de 4 incises (ABCD), que la chanteuse débite en redisant chaque vers du poème. La strophe se trouve ainsi découpée en 3×2 vers, son architecture propre s'effaçant complètement.

Lorsqu'une concordance des formes s'ébauche, elle est si rudimentaire, que l'on hésite à en faire état".

Cu cîteva pagini mai înainte (p. 50), arătînd că în bocetul din Drăguș schemei melodice AAB îi corespund:

schema poetică *a a a* („ignorată de mai multe cîntărețe"),
schema poetică *a b b* și
schema poetică *a a b* („foarte comună"),

Brăiloiu comentează asupra celei din urmă (*a a b*): „elle reflète la forme musicale, mais on se gardera d'en tirer une conclusion hâtive". Cazul citat trădează, credem, grade de indiferență arhitectonică. Asupra lui vom reveni.

Melodii din mai toate genurile și speciile ar putea ilustra, mai mult sau mai puțin evident, aspectele menționate pînă acum.

Pentru *cîntecul ceremonial funebru*, exemplul dat mai înainte la nr. 5 (d 1266 I b) ne prezintă fluctuația între o formă binară și una quaternară [23]. Vocea superioară construiește în primele două expuneri ale melodiei o formă quaternară, definită (?) astfel de modificarea podiilor inițiale ale rîndurilor antecedent și consecvent și (inconstant) a podiei finale antecedente. În continuare, vocea reia, variat, prima jumătate a melodiei, ceea ce ar indica forma binară. Și totuși, modificarea podiei finale antecedente nu ar pleda pentru reafirmarea formei quaternare, altfel constituită? Cît despre vocea a doua (accidental și a treia), ea afirmă, *concomitent*, o formă binară cu finale mobile, *în permanență*.

Forma variantei următoare (fg 3130 a, Ursăței — GJ) este mai refractară definirii (v. ex. 40).

Este aici o succesiune de strofe? Dacă este, ea constă în „strofe" de 6, 2, 2, 4, 2 sau de 6, 2, 2, 6 rînduri? În primul caz, este „str." 5 bine situată sinoptic sau trebuie mutată la dreapta? Dar, în loc de 6 rînduri, nu este mai corect, de la început: 4, 2?

[23] Transcrierea redă integral fragmentul înregistrat.

ex.40 1. d (Sf M) S f M R | S S fM R R R' | d Sf S f R d | f S M R d d ' | d fr f f M R | f f M R R R ‖
2. ——— d fr f f R d | f S M R R ʌ ‖
3. ——— d fm f f R d | f f M d d d ‖
4. d Sf S f M R | S f M R R R' | d Sfm S M R d | S S M R R ʌ ‖
5. ——— d fm S M R d | f S M R si d ‖

ex.41 1. d S S M R d | S S M R R R' | d M S M R d | M M R d d d' | d M S M R R | S S M R R R' |
d M S M R d | ——— S S M R R R ‖
2. d S S M R d | S L M R R d' | d M S M R d | M M R d d S' | d M S M R R | S S M R R R ‖
3. d S S M R d | S S M R R R ‖
4. d S S M R d | S S M R R d' | d M S M R d | ——— S S M R R R ‖

ex.42 : rd.1 R Lf M R L f M R' | rd.2 L f M L L Sf M M' ‖

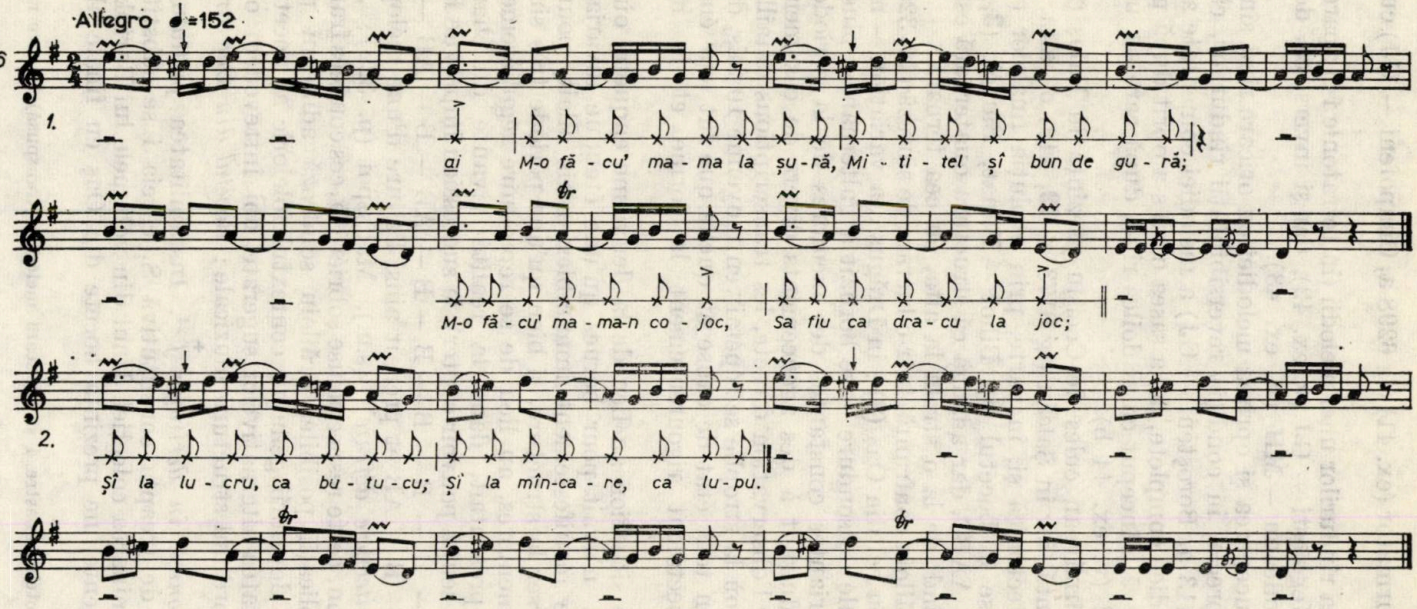
ex.43 : rd.1 L fS M (L M) L Sf LM M' | rd.2 I R fm mf R S M (fR MR) R' ‖
var: M f

ex. 44 a. str.1-5 : rd.1 L f M M L S f M ' | rd.2 IR Lf M R L f M R ‖
(var.) : Sf f Lsf ‖
str. 6 : L Sf M M L f S M ' ‖

ex.44b. str. 1 : rd.1 ——— rd.2 L f M M L S f M ' ‖
str.2-6 : R Lf M R L f M R ' | L Sf M M L f f M ' ‖
(var.) : Lsf ' | f S S ' ‖

ex.45 a. fg 5364 b : Si Si R̄ R̄ R̄ d̄Si L ʌ' | Si Si R̄ R̄ R̄ d̄Si SiLS ʌ' | S L d̄ d̄ Si Si S ʌ | L L Lsi S S Sf M ʌ ‖
b. " 6173 a ; Si Si R̄ d̄ Si L S f | ——————— R R Mf S S S S f | L Sf S S S f f M ‖

ex. 46


Allegro ♩=152
1.
ai M-o fă - cu' ma - ma la șu - ră, Mi - ti - tel șî bun de gu - ră;
M-o fă - cu' ma - ma-n co - joc, Sa fiu ca dra - cu la joc;
2.
Șî la lu - cru, ca bu - tu - cu; Și la mîn-ca - re, ca lu - pu.

ex. 47 tetratonic: d: $^{L}_{S}MR$; f: $^{L}_{S}M^{R}$; f: $^{L}_{S}M^{R}$

pentatonic: $^{(\bar{R})}_{\underline{Si}}\underline{L}\underline{S}^{MR}$; $^{(\bar{M})\bar{R}}$ $\underline{Si}\underline{L}\underline{S}^{MR}$

Dar cazul următor (ex. 41) (fg 6298 a, Cîmpofeni — GJ) cum poate fi interpretat? +

Succesiunea rîndurilor unei melodii (în tetratonic f !) apare, de pildă, ca în fg 1356, Negoiești — GJ (v. ex. 42), dar și invers, ca, de exemplu, în fg 11816, Godeanu — MH (v. ex. 43).

Știind că începerea și oprirea melodiei cu oricare rînd sînt la fel de posibile, vom aprecia, în condiția reversibilității rîndurilor, că varianta următoare (fg 3113 a, Boroșteni — GJ) a melodiei comentate a prezentat cinci strofe melodice complete, iar a șasea oară s-a oprit după primul rînd (v. ex. 44 a) sau că a început cu al doilea rînd, după care au urmat cinci strofe complete? (v. ex. 44 b).

Un *bocet* tîrnăvean cules de Cocișiu prezintă în Paloș (fg 5364 b, **19**, 446) o variantă, iar în Șalcău (fg 6173 a, **19**, 449) o alta, deosebită prin forma arhitectonică și, în parte, prin evoluția finalelor (v. ex. 45).

Referindu-se la bocetul tip Bihor — Banat, Bartók (**3**, 26) menționează schema AABC, dar adaugă că structura quaternară este adeseori instabilă, alternînd, de la o strofă la alta, cu cea ternară.

În 1949 Brăiloiu confruntă, într-o lucrare de sinteză (**10**, 320), bocetul din Drăguș **(6)** cu cel din Oaș **(8)** : în Drăguș „la variation — mise à part une brève formule de soudure — se bornait à l'alternance, plus ou moins régulière, de variantes constantes des membres de la période, l'apport individuel se réduisant à des agencements divers de ces membres"... „Confirmées par l'observation directe, les transcriptions détaillées de nos phonogrammes, où la strophe se répétait en moyenne 10 fois, démontrait, en outre, que, en tout état de cause et quelle que fût leur émotion, nos chanteuses respectaient rigoureusement la forme et le mouvement du chant.

Tout autre situation au lieu de la deuxième enquête, où la liberté des vocératrices n'avait pour bornes qu'une étendue invariable et des sons de cadence manifestement immuables, mais allait, pour le reste, jusqu'à bouleverser la structure, si bien qu'une période très simple, composée de deux membres, au lieu de se reproduire régulièrement (AB — AB — AB...), présentait, dans la réalité vivante du chant (que le phonographe est seul à pouvoir capter), la succession imprévue B — AB — B — B — AB — B — B — B — B — B — AB — B — AB — B — B — AB — B — B — B — AB et prenait ainsi l'allure d'une mélopée improvisée, *sans architecture définie*" (s.n.). Mai apoi (p. 322) : „Pourquoi, se demandera-t-on, cette respectueuse sobriété là, ces coudées franches ici?" Întrevăzînd explicații posibile, Brăiloiu sondează adîncimi psihologice, probabilități ale devenirii genului, contextul folcloric al bocetului. Indiferent de validitatea alternativelor sugerate, noi întrevedem o motivație mai simplă, de ordinul structurii muzicale : *Bocetul din Oaș are*, de fapt, *o melodie tetratonică în derivația* $\overset{+}{f}$ [24]. Instabilitatea pienului (natural, diezat, înlocuit de treapta constitutivă S, căreia i se substituie) apare evidentă la examinarea colecției. Unul din volumele lui Bartók (și se mai pot cita documente) ne prezintă bocete din Oaș cu finale alternante [25]

[24] Conform notelor noastre 4 și 10, scara melodiei (transpusă) la care ne referim este L S $\overset{+}{f}$ M R.

[25] În ciuda alunecării la R, finala primului rînd stăruie (prin coroană) pe M (la Bartók — L).

(**3**, nr. 615 a, b), ceea ce infirmă, totuşi, imuabilitatea evidentă relevată de Brăiloiu. Stereotipia din materialul său pledează şi ea pentru indiferenţă funcţională. *Melodia bocetului din Drăguş este, însă, pentatonică.* Şi la ea observăm cazuri de instabilitate arhitectonică : uneori ea începe cu al doilea rînd, alteori sfîrşeşte cu primul (în cazul că locul nu coincide cu terminarea cilindrului). Astfel se explică faptul că instabilitatea arhitectonică este mai manifestă în Oaş ; această situaţie ar corespunde observaţiei făcute la cîntecele ceremoniale : a) gradul indiferenţei funcţionale şi, implicit, al celei arhitectonice este mai ridicat în sistemul tetratonic decît în cel pentatonic, b) sistemul sonor are consecinţe asupra celui arhitectonic.

Colecţia de *colinde* a lui Bartok (**4**) abundă de forme dislocate sau aglutinate şi nu toate fragmentele devenite autonome provin din antifonie. Bartók însuşi remarcă uneori aceste forme, alteori nu, şi le îndepărtează prin clasificare. Observaţiile sale din capitolul „Note la melodii" sînt deosebit de instructive şi angrenează nu numai forma arhitectonică, ci şi sistemul sonor. Între colindele publicate de Drăgoi (**23**) găsim, de exemplu, variante ca :

nr. 1 : A B *Bc* nr. 97 : A *B* Av

sau :

nr. 196 : A B *Bc* A Bc nr. 139 : — *B* Av ş.a.

În *cîntecul de nuntă* din Hunedoara (**36**, nr. 42, 32, 43) remarcăm variante cu schemele :

mg. 503 f : AA *BB* CC A *BB*||
fg. 10204 c : AA *BB*||
mg. 99 h : — — CC — *BB*||

Cîntecul de şezătoare înregistrat la mg 4883 Rg[26] urmează de-a lungul a trei strofe schema AAcBB, iar la a patra, terminîndu-se textul, se opreşte după AAc. La fel se comportă varianta mg 3899 Vk[27] : după două strofe complete, conform schemei ABCD, la terminarea textului, suspendă strofa a treia după AB, ceea ce se traduce prin : cîntecul s-a terminat ! (*Pe finala „suspensivă"* !) Cazurile asemănătoare sînt numeroase.

Interpreta unui *cîntec la claca de tors* [28], cules de I.R. Nicola [29], urmează schema ABCD timp de cinci strofe, iar la a şasea suspendă „strofa" după AB, unde s-a terminat textul, şi declară (înregistrat !) : „Gata-i !" (= suprema dovadă !). Nu este singura mărturie de acest fel. În fg 5267 a arhivei din Bucureşti (cîntec de clacă, de asemenea), prima strofă prezintă schema AECB, iar celelalte (str. 2, 3, 4) numai a doua jumătate, CB. La fel ca în atîtea cîntece rituale funebre, după cum am menţionat.

Cîntecul de leagăn cuprinde, şi el, forme care oscilează, de pildă, între dimensiunea quaternară şi cea binară. Cea binară reeditează, separat,

---

[26] Melodia apare notată mai înainte, în cap. finalelor.
[27] Idem.
[28] Vezi nota 13.
[29] Arhiva Sectorului de etnografie şi folclor din Cluj-Napoca, mg 161 v.

fiecare jumătate a celei quaternare ; cea quaternară funcţionează cu jumătăţile reversibile. Documentele fg 6477 a, fg 7796 a, fg 3861 a, FA 3386 ș.a. sînt revelatoare în această privinţă.

Citate de provenienţă zonală diversă pot ilustra *cîntecul propriu-zis* :

1) Groşi — BH (**3**, nr. 90) : Formă ternară. Melodia începe cu ultimele două rînduri. Urmează o strofă completă, apoi melodia se încheie după al doilea rînd, odată cu terminarea textului.

2) Gherla — CJ (**3**, nr. 37 g) : Formă ternară. Melodia începe cu ultimul rînd. Urmează o strofă completă, apoi numai primele două rînduri.

3) Pădurenii [30] — CJ (**3**, nr. 209 e) : Formă quaternară. Prima strofă este completă ; a doua se încheie, la terminarea textului, pe al doilea rînd. Este interesant faptul că, textul sfîrşindu-se pe rîndul întîi, interpreta l-a suplinit în rîndul următor printr-un şir octosilabic de vocabule, după care n-a mai simţit nevoia de a continua melodia. Auzea ea în acest punct finala ? (Agregatul finalelor : LL + $\overset{+}{\text{Sf}}$ R' + $\overset{+}{\text{Sf}}$ R' + MM).

4) Şanţ — BN (**45**, nr. 74) : Melodia insistă pe finala stereotipă S , chiar acolo unde în mod obişnuit ar fi coborît, indiferent de zonă, la M . Aceasta coincide cu o formă nedefinită, de o cursivitate capricioasă, elementul organizator, care şi marchează încheierea „strofei", constituindu-l lungimea coroanei („lunga") şi nu un agregat de finale.

5) a. Bozovici — CS (**42**, nr. 102) : formă quaternară : ABCD
b. Dalboşet — CS (**42**, nr. 104) : formă quaternară : ABCD
c. Lăpuşnicu Mare — CS (**42**, nr. 1) : formă binară : – –CD
} variante

6) a. Jugur — AG, d. 1355 I c : formă quaternară } Prezintă inversare de rînduri

b. Corbi — AG (**17**, nr. 41)[31] : formă quaternară } a rd 1 cu b rd 3, b rd 1 cu a rd 3

7) Glodu — VL (**30**, nr. 92) :

str. 1 : A B A B C C||
str. 2 : — Bv — Bv||

Agregatul finalelor :

str. 1|| : $\overline{\text{d}}$Si + $\overset{+}{\text{f}}$M R :|| + || : $\overset{+}{\text{f}}$ M :||
str. 2 || : $\overset{+}{\text{f}}$M R :||

8) Bogdăneşti — BC (**30**, nr. 124) : Formă ternară. Melodia începe cu al doilea rînd. Urmează două strofe complete.

9) Văsieşti — BC (**34**, nr. 65) : Formă ternară. Transcrierea redă mai întîi ultimele două rînduri, apoi strofa completă.

10) Bogdăneşti — BC (**30**, nr. 125) : Formă quaternară. Melodia începe cu al doilea rînd. Urmează o strofă completă.

---

[30] Fost Cooc.
[31] Acelaşi text şi refren ca varianta din Jugur.

Un exemplu pentru *cîntecul de joc*:

Aştileu — BH, mg 4301 V h: str. 1: A Ac B Bc
str. 2: A Ac B Bvc
str. 3: A Ac B — C B Cvc
str. 4: A Ac B — — — Cvc

Fluctuaţia formei se asociază cu cea a finalelor:

str. 1 : L∧ + R∧ + f∧ + R ∧
str. 2,4 : S∧ + R∧ + f∧ + R ∧
str. 3 : S∧ + R∧ + f∧ + — — Ll ∧ + fS + R ∧

În ce priveşte muzica *jocurilor*, relevanţă maximă pentru subiectul nostru au melodiile cu structură motivică. Bartók stăruie asupra lor (**2**, 50—52), silindu-se să le înţeleagă, cu răbdarea şi deschiderea spiritului care-l caracterizează. Îl contrariază, violent, aparenţa de anomalie, dezminţită de numărul mare de interpreţi (buni) care, prin reeditarea aceloraşi structuri, confirmă autenticitatea stilistică. Bartók remarcă forma muzicală nedefinită, inconstantă, materialul sonor redus şi repetarea motivelor de 1—*2*—*4* măsuri „fără plan şi ordine". El precizează că melodica este proprie cimpoiului şi că piesele de acest fel cîntate din fluier sau vioară provin din muzica cimpoiului. În material abundă indiferenţa cadenţială şi arhitectonică; ambele se manifestă cînd prin mobilitatea, cînd prin stereotipia lor. Bartók conchide: „A smaller part of this material could, nevertheless, be categorized with *more or less arbitrary judgment* [s.n.] as melodies in stabilized three —, or four — section form and placed in the respective classes. Yet the majority had to go into Subclass A IV., containing *melodies of a structure undeterminable for the time being*" (s.n.).

El încearcă o explicaţie a originii acestei muzici: fluierul a preluat, prin corupere, tradiţia muzicii cimpoiereşti, sau a preluat alte tradiţii, greşit înţelese, sau neînţelese deloc, creînd „this amorphous style, which, in any case, seems to be transitional, tenatative, and not yet completely molded". Urmează rezerva: de fapt, încă nu poate explica originea ei „într-un mod satisfăcător".

Ne pare mai plauzibilă explicaţia: indiferenţa tonală—arhitectonică şi gradele ei.

O altă formă de manifestare a acesteia constă în intrarea arbitrară a strigăturii în raport cu fraza, chiar periodic organizată, a melodiei de joc. (Există, dealtfel, şi un arbitrar al „strofei" strigăturii.) Indiferenţa ritmică şi arhitectonică este frecventă. Nu numai că antecedentului frazei melodice (instrumentale) i se poate suprapune consecventul frazei strigăturii, dar segmente sau timpi ritmici ai celor două planuri se pot interfera întîmplător. Din numeroasele exemple disponibile citäm cîteva: piesele nr. 92 şi 93 din volumul de jocuri din Ardeal (**43**) sînt reprezentative pentru Bihor; cea de la nr. 575 (şi altele) din colecţia lui Bartók (**2**), de asemenea; nr. 335 bis II din aceeaşi colecţie, în care strigătura octosilabică debutează pe finalul ritmic al frazei, provocînd discrepanţe ritmice şi arhitectonice faţă de melodie, nu este, deci, un caz ciudat, cum îl apreciază Bartók, ci un caz tipic de indiferenţă arhitectonică. Maramureşul şi Oaşul prezintă

și ele contradicții de acest fel. Mg 3725 I f (**18**, 144—146), de pildă, ne aduce dovada pentru Sălaj, iar pentru Hunedoara inserăm [32] ex. 46.

O altă formă de manifestare a indiferenței arhitectonice în sfera jocului o remarcăm în interferarea neconcordantă a planurilor muzical și coregrafic. Fără a stărui asupra acestui aspect, indicăm numai, din bibliografia care urmează, **1**, 75 și **21**, 38. (Bibliografia subiectului e mai bogată.)

★

Dacă indiferența funcțională este cauza celei arhitectonice, în mod reciproc, indiferența arhitectonică este semnul celei funcționale, și atunci cînd natura sistemului sonor nu mai este evidentă altfel (prin mijloacele sale proprii).

Semnificația acestora este de o importanță fundamentală pentru clasificarea muzicală tipologică. Se înțelege de ce folosirea finalei și a dimensiunii formei ca prime criterii generale ale grupării melodiilor afectează negativ coerența, consecvența și corectitudinea clasificării în ansamblu, consecințele transmițîndu-se în lanț, de la nivelul cel mai abstract al clasificării pînă la cel mai particular.

Sistemul sonor, sursa primă a melodiilor, nu este prin aceasta mai puțin ferm constituit. Brăiloiu a dovedit (**11**, **13**) că orice *sistem*, oricît de sărac, este „*riguros coerent*" (**15**, 126). Independent de gradul indiferenței funcționale, treptele fiecăruia sînt „riguros solidare, ca stelele unei constelații" (**15**, 125). Jocul treptelor, din care se nasc melodiile, este reglat, la diverse nivele, de legile proprii fiecărui sistem și în condițiile interferențelor favorizate de suprafețele de contact ale sistemelor.

Între sistemul tetratonic și cel pentatonic există identitatea primelor patru trepte din succesiunea quart-quintelor (**11**, 337, 370). Un singur interval constitutiv le desparte în progresia fundamentală, care generează deosebirea: treapta Si, absentă în tetratonic, prezentă și specifică în pentatonic. De aici decurg angrenaje și tendințe comune, dar și diferite, ale acelorași sunete și, implicit, aspecte călăuzitoare sau echivoce.

În melodiile ceremoniale funebre, de pildă:

1) Treptele—pieni au un regim similar sau diferențiat. În tetratonic apare tendința de autonomie a pienilor în ipostaze constante.

2) În ambele sisteme întîlnim finalele R și M (finale de melodii), expresie a coincidențelor sistemelor. Deosebirea constă în frecvența și specificitatea lui R în tetratonic și a lui M în pentatonic (unde R are caracter excepțional). Derivațiile tetratonice se diferențiază: derivația d poate sfîrși pe d (ca substitut de R) și, mai frecvent, pe R; derivația f termină pe R și M, mai frecvent, însă, pe R (în proporție de aproape două treimi); derivația f oscilează între finalele R și M, frecvența lui R fiind cu puțin superioară finalei M. Examinarea finalelor la dimensiunea podiilor este relevantă în același sens, dar aci nu ne putem opri asupra lor. Prin „cadențarea" pe M, derivațiile f și, mai ales, f manifestă o creștere a gra-

[32] Fg 14578 c, Feregi — HD, inf. Romcea Gheorghe („a lu Trăian"), 28 ani (fluier), și Gura Gheorghe, 28 ani (strigături), culeg. M. Rabinovici [Kahane], O. Bîrlea, R. Weiss, 1954, transcr. M. Rabinovici [Kahane].

dului de înrudire cu sistemul pentatonic și, totodată, o ascensiune a acuității echilibrului sonor, în raport cu derivația d. Ajungem astfel la

3) Formula gravitației sonore a fiecărei categorii [33] (v. ex. 47).

Compararea formulelor relevă gradele de asemănare și deosebire între categorii, la nivelul gravitației sonore și, totodată, ascensiunea acuității, de la prima la ultima grupă. Premisele acestei orientări se află în sursa generatoare a sistemelor.

4) Dacă, așa cum am extras scara fiecărei melodii, extragem segmentul de scară prezent în fiecare rînd melodic, inventarul ne relevă segmente specifice categoriilor și segmente comune, dar cu frecvență sau localizare arhitectonică deosebite. Specificitatea pentatonică a segmentelor care îl cuprind pe Si nu este surprinzătoare. Interesantă, însă, este specificitatea tetratonică a unor segmente ale căror trepte există și în sistemul pentatonic (LM, LMR, LMRL, LSMRL, SM, SR, SMRL, MR, MRL, R și chiar LS și SMR, ultimele apărînd în mod excepțional în melodiile pentatonice); ceea ce antrenează, din nou, o distincție de registru : tendința spre cel acut a sistemului pentatonic și spre cel grav a celui tetratonic. Segmentele LSM, LSMR și LSR aparțin ambelor sisteme. Unele apar exclusiv în anumite derivații tetratonice. (Situații tranzitorii.) Concludent este și examenul poziției segmentului în cadrul arhitectonic. Se observă la unele segmente o difuziune mai largă, iar la altele o specializare. Astfel, de exemplu, SiLS sau SiLSR apar numai în rîndul inițial sau mediu (rd. 2 sau 3), dar nu într-un rînd final, în timp ce SiLSM sau SiLSMR apar în toate pozițiile arhitectonice ; segmentul LSM apare :

a) în rd. 1 și rd. 2 final — în pentatonic și în tetratonicul regulat, derivațiile tetratonice $\overset{+}{f}$ și f, *dar nu în d* ;

b) în rd. 3 mediu — numai în derivațiile tetratonice $\overset{+}{f}$ și f și în pentatonic ;

c) în rd. 3 final și 4 final — numai în pentatonic.

Segmentele reprezintă un alt nivel de manifestare a sistemului ca regulator și, totodată, alt nivel de asemănare și deosebire între categorii.

5) Dacă alcătuim un inventar al asocierilor de segmente în strofa melodică, observăm inventare de asociații segmentale specifice fiecărei categorii și un număr de asociații comune. Astfel, 13 asociații sînt identice în grupele d și $\overset{+}{f}$, 5 în grupele d și f, 8 în $\overset{+}{f}$ și f. Două asocieri există în toate cele trei grupe tetratonice. O singură asociere este comună celor două grupe pentatonice. Asociațiile identice la nivelul segmentelor scării se concretizează melodic în mod diferențiat în diversele grupe din care provin. Nu există nici o asociație comună între tetratonicul d și pentatonic. În schimb, prima grupă pentatonică are două asociații comune cu tetratonicele $\overset{+}{f}$ și f, din care una apare în ambele derivații. Numărul asociațiilor comune exprimă gradul de înrudire între grupe. Legătura între grupele aparent incompatibile se stabilește prin grupele intermediare, care prezintă unele suprafețe de contact cu o grupă, altele — cu altă grupă. Situația aceasta relevă alt nivel de asemănare și deosebire, supus rigorii sistemului sonor. Asupra semnificației acestor date am stăruit în volumul citat.

Observația a continuat la diverse micronivele, peste care trecem aci.

[33] Vezi nota 19.

Suprafeţele de contact favorizează supravieţuirea unor angrenaje melodice mai rudimentare în sisteme mai dezvoltate, supravieţuire evidenţiată de Brăiloiu (**11**, 373), dar şi influenţarea sistemului mai rudimentar de către cel cu mai multe posibilităţi, în condiţiile coexistenţei sistemelor. Creşterea frecvenţei (presiunii) sistemului mai dezvoltat poate duce la adoptarea unor formule proprii acestuia. Poate că astfel se explică unele aspecte echivoce ale melodiilor şi îmbinarea formulelor prepentatonice cu picnonul sau cu alte fragmente pentatonice, pe care le constatăm des în unele melodii, mai ales ceremoniale, sau în doină, chiar şi în doina din Oltenia subcarpatică, fundamental tetratonică. Poate că într-un context similar, dar pe o altă cale, s-a petrecut şi evoluţia melodicii ceremoniale funebre din Runcu — GJ.

S-a relevat mereu rolul improvizaţiei în muzica populară. Poate ar trebui făcută o distincţie între improvizaţia cu implicaţii estetice şi cea izvorîtă din indiferenţa funcţională şi arhitectonică. Cea din urmă este un indiciu al vechimii unor structuri. Fiind cunoscută persistenţa structurilor tradiţionale în contextul contemporan, studierea aspectelor şi gradelor de indiferenţă tonală şi arhitectonică ne poate ajuta să cunoaştem unele moduri de continuitate a acestora şi ponderea lor în materialul actual sau în concepţia unor interpreţi contemporani.

★

Dacă cele arătate mai sus vor să pună în lumină caracterul dinamic al atributelor sistemelor şi direcţia luată într-o seamă de cazuri concrete, diluarea în timp a difuzului funcţional şi arhitectonic nu este interpretată ca tendinţă unică. Dar, mai ales, ea nu este interpretată în sensul unei judecăţi de valoare, ca un progres de la inferior la superior, de la dezordine la ordine, ci ca o trecere de la un tip de ordine la alt tip de ordine. Precizarea ar părea de prisos dacă literatura etnomuzicologică nu ar fi adus de atîtea ori în discuţie punctul de vedere evaluator, afirmat sub flamurile muzicii culte occidentale — privită ca vîrful progresului muzical, către care ar tinde şi muzica populară. Chiar dacă domeniul de predilecţie al discuţiei a fost muzica „exotică", folclorul muzical european nu a fost exceptat nici el.

Încă din 1905 von Hornbostel prevenea (**27**, 251) împotriva tendinţei, „a hardly surmountable tendency to adjust everything that is unusual to fit our concepts"... Unii au continuat să greşească, alţii să atace greşelile.

Cu acest gînd şi-a încheiat Curt Sachs capitolul final al ultimei sale cărţi (capitol intitulat chiar : „'Progress'?"): „We cannot escape from the culture that we ourselves have made. But seeing and weighing the differences between the two musical worlds might help us"... „to understand that we have not progressed, but simply changed. And when seen from a cultural viewpoint, we have not always changed to the better" (**38**, 222).

Astăzi ne-a devenit multora clar că tipul de ordine refractar teoriei muzicii culte occidentale s-a confundat adeseori cu natura neorganizată sau slab organizată a muzicii populare.

În ce-l priveşte pe Brăiloiu, el n-a încetat să arate caracterul ei sistematic şi să preconizeze înţelegerea legilor care guvernează sistemele — riguros constituite — proprii ei; Brăiloiu a respins „obsesia normelor

noastre şcolare", tendinţa de „a judeca în loc de a înţelege", „credinţa, devenită superstiţie, în superioritatea muzicii culte occidentale", falsa idee despre progres, şi, odată cu ea, pretenţia absurdă că „cea mai tîrzie cultură muzicală trebuie neapărat să fie şi cea mai perfectă" (**10**, 31, **14**, 18, 19, 21 ş.a.).

Într-un examen critic, Brăiloiu a introdus un pasaj (**10**, 314) pe care l-am lua ca *memento* : „La faute en est d'abord aux folkloristes, qui persistent à prendre les codes familiers pour mesure ou point de comparaison de toute chose incomprise, lors même qu'ils s'astreignent à approcher sans préjugé la beauté inconnue, et qui, de plus, tardent à élaborer des techniques analytiques suffisamment précises et *craignent, on dirait, par dessus tout, une minutie qui seule ferait espérer quelque lumière*" (s.n.).

Aproape nu există lucrare în care Brăiloiu să nu fi invocat, cel puţin, cultura populară românească şi în care să nu fi deschis un drum sau mai multe. Pe oricare ne vom încumeta, „*nu vom înceta să căutăm lumina în monumentele sonore*" (**14**, 29) *şi în monumentele Profesorului.*

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, Bucureşti, Editura muzicală, 1975.
2. Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume One, *Instrumental Melodies*, Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
3. Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume Two, *Vocal Melodies*, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.
4. Bartók, Bela, *Rumanian Folk Music*, Volume Four, *Carols and Christmas Songs* (*Colinde*), Edited by Benjamin Suchoff, Texts Translated by E.C. Teodorescu, Preface to Part One Translated by Abram Loft, Preface to Part Two Translated by Ernest H. Sanders, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
5. Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume Five, *Maramureş County*, Edited by Benjamin Suchoff, Text Translation by E.C. Teodorescu, Preface Translation by Alan Kriegsman, with a Foreword by S.V. Drăgoi and Tiberiu Alexandru, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
6. Brăiloiu, Const., *Despre bocetul de la Drăguş* (*jud. Făgăraş*), Extras din „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", anul X (1932), nr. 1—4, Bucureşti, 1932.
7. Brăiloiu, Const., „*Ale mortului*", *din Gorj*, Publicaţiile Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români, VII, Bucureşti, S.C.R., 1936.
8. Brăiloiu, Const., *Bocete din Oaş*, Extras din „Grai şi suflet", VII (1937), Publicaţiile Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români, XI, Bucureşti, S.C.R., 1938.
9. Brăiloiu, Const., *La musique populaire roumaine*, Extrait de „La Revue Musicale", No. spécial : *La musique dans les pays latins*, Février-Mars, 1940.
10. Brăiloiu, Constantin, *Le folklore musical*, Extrait de „Musica aeterna", Zürich, M.S. Metz, 1949.
11. Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe*, Extrait de *Musique russe*, II, Paris, Presses universitaires de France, 1953.
12. Brăiloiu, Constantin, *Le vers populaire roumain chanté*, Tiré de la „Revue des Etudes Roumaines", II, 1954.
13. Brăiloiu, Constantin, *Un problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*), Extrait de *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome I, Paris, Richard-Masse, 1955.
14. Brăiloiu, Constantin, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, Extrait de *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958*, Bärenreiter Verlag, [Kassel, 1959].
15. Brăiloiu, Constantin, *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, I (Sous la direction de Roland-Manuel), Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Librairie Gallimard, 1960.
16. Carp, Paula, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", V (1960), nr. 1—2.

17. CARP, PAULA, AL. AMZULESCU, *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Bucureşti, Editura muzicală, 1964.
18. CERNEA, EUGENIA, *Folclor muzical din Sălaj. Zona Sub Meseşului şi a Barcăului*, Centrul judeţean de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Sălaj, 1972.
19. COCIŞIU, ILARION, *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare (Schiţă monografică)*, în *Monografia judeţului Tîrnava Mare*, Sighişoara, Ed. Miron Neagu, 1944.
20. COCIŞIU. ILARION, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
21. COMIŞEL, EMILIA, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967.
22. DEJEU, ZAMFIR, *Folclor muzical de pe Valea Drăganului*, Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al jud. Cluj, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Cluj-Napoca, 1976.
23. DRĂGOI, SABIN V., 303 *colinde cu text şi melodie culese şi notate de ...*, Craiova, Scrisul românesc, 1930.
24. DRĂGOI, SABIN V., *Monografia muzicală a comunei Belinţ, 90 melodii cu texte culese, notate şi explicate*, Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, III, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1934.
25. FOCHI, ADRIAN, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964. Transcriere muzicală : C. Zamfir.
26. HERZOG, GEORGE, *Stability of Form in Traditional and Cultivated Music*, 1940, apud Alan Dundes, *The Study of Folklore*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.Y., 1965.
27. HORNBOSTEL, E.M. VON, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, 1905, *The Problems of Comparative Musicology*, English translation by Richard Campbell, în *Hornbostel Opera Omnia*, ed. bilingvă germ.-engl., Volume I, Edited by Klaus P. Wachsmann, Dieter Christensen — Hans-Peter Reinecke, in collaboration with ..., The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
28. KAHANE, MARIANA, *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie şi folclor, 9 (1964), nr. 4—5. În limba franceză în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", I (1964), No. 2.
29. KAHANE, MARIANA şi LUCILIA GEORGESCU, *Repertoriul de şezătoare—specie ceremonială distinctă*, în „Revista de etnografie şi folclor", 13 (1968), nr. 4.
30. KIRIAC, D.G., *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
31. LIST, GEORGE, *An Approach to the Indexing of Ballad Tunes*, în „The Folklore and Folk Music Archivist", Volume VI (1963), Number 1, Spring.
32. MÎRZA, TRAIAN, *Cîntecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a Munţilor Apuseni*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970", Cluj, 1971.
33. NICOLA, IOAN R., ILEANA SZENIK, TRAIAN MÎRZA, *Curs de folclor muzical*, Partea I, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1963.
34. NICOLESCU, VASILE D., CONSTANTIN GH. PRICHICI, *Cîntece şi jocuri populare din Moldova, ...*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1963.
35. RIEMANN, HUGO, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, I, Leipzig, 1916.
36. RODAN-KAHANE, MARIANA, *Cîntece şi jocuri de nuntă din Ţinutul Pădurenilor, Regiunea Hunedoara*, în „Revista de folclor", I (1956), nr. 1—2.
37. ROUGET, GILBERT, *A propos de la forme dans les musiques de tradition orale*, în *Les Colloques de Wégimont*, vol. I, 1956.
38. SACHS, CURT, *The Wellsprings of Music*, Edited by Jaap Kunst, New York, McGraw-Hill, 1965.
39. SEEGER, CHARLES, *Versions and Variants of the Tunes of „Barbara Allen"* [...], în „Selected Reports", Publication of the Institute of Ethnomusicology of the University of California at Los Angeles, 1966.
40. URSU, NICOLAE, *Contribuţiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova (jud. Timiş-Torontal)*, Institutul social Banat-Crişana, Timişoara, 1939.
41. URSU, NICOLAE, *Contribuţii muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra (Banat)*, Extras din (*Buletinul*) *Studii muzicologice*, supliment la revista „Muzica" (1956), nr. 1.
42. URSU, NICOLAE, *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului (Banat)*, [Bucureşti], Editura muzicală, 1958.
43. [WEISS, RODICA, PASCAL BENTOIU], *100 melodii de jocuri din Ardeal*, [...], [Bucureşti], Editura de stat pentru literatură şi artă, 1955.
44. YASSER, JOSEPH, *A theory of Evolving Tonality*, New York, American Library of Musicology, 1932.
45. ZAMFIR, CONSTANTIN, VICTORIA DOSIOS, ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958.

DU SYSTÈME SONORE À LA FORME ARCHITECTONIQUE
(Sur l'indifférence fonctionnelle)

Résumé

La théorie de Constantin Brăiloiu, concernant « l'indifférence fonctionnelle des degrés » dans le système pentatonique et dans les prépentatoniques, constitue le point de départ de l'article présent. Ce trait caractéristique est illustré par une série d'exemples de musique populaire roumaine, provenus de genres et endroits différents, de diverses variantes des mêmes interprètes ou de divers interprètes du même endroit. Les documents sonores étudiés témoignent d'une diversité d'aspects et de degrés d'indifférence fonctionnelle, liée à l'ampleur du système sonore et à son évolution à travers le temps. Ils manifestent pareillement, même dans les mélodies considérées strophiques (de forme fixe), une indifférence architectonique, celle-là aussi aux degrés variables, ayant son origine dans la nature du système sonore. Les degrés de l'échelle non hiérarchisées ou faiblement hiérarchisées fonctionnellement ne constituent pas des cadences ayant un rôle expressément organisateur sur le plan architectonique. On met en évidence : l'instabilité de la forme strophique — sous plusieurs aspects —, la possibilité de commencer ou de terminer la mélodie par n'importe quelle ligne de la « strophe mélodique » et la relation architectonique entre le texte poétique et la mélodie, ou entre la danse et la musique.

La dilution de l'indifférence fonctionnelle et architectonique, qu'on a remarquée par ailleurs au cours de quelques dizaines d'années, est interprétée non pas comme une marque de progrès du désordre vers l'ordre, mais comme le changement du *type d'ordre* propre à chaque système musical.

Les exemples sont illustrés soit sur la portée, soit par des symboles expliqués dans les notes n^{os} 4, 5, 6, 8, 19.

CONSTANȚĂ ȘI VARIABILITATE ÎN STRUCTURA ARHITECTONICĂ A MELODIILOR EPICE

ADRIAN VICOL

I

Varianta, ca rezultantă a variației, este una dintre primele descoperiri ale folcloristicii, fiind atribuită mai ales caracterului oral al creației populare. Încercînd să sistematizeze muzica populară maghiară, Zoltán Kodály descoperă, în urmă cu mai multe decenii, că deși lanțul de melodii progresează în mod logic de la o variantă la alta, prin schimbări aparent neînsemnate, totuși prezintă curiozitatea că prima melodie din lanț abia mai seamănă cu ultima [1]. Béla Bartók, care, după cum se știe, și-a extins cercetările folcloristice în mai multe țări din Europa și Asia, a fost surprins de lumea variantelor, dincolo chiar de frontierele naționale ale unor popoare. Plin de admirație față de marea bogăție și varietate a muzicii populare românești, Bartók se consacră cu pasiune culegerii și publicării integrale a acestor culegeri, aducînd prin înfățișarea *multitudinii variantelor* o însemnată contribuție la popularizarea fanteziei artistice a creatorilor populari români.

O eră nouă în domeniul cercetării variantelor, adică în esențialitatea creației populare muzicale, inaugurează în folcloristica mondială Constantin Brăiloiu. Îndelung pregătită de clarviziunea metodologică a maestrului său, D. G. Kiriac [2], activitatea sa științifică deschide o largă perspectivă cercetării interdisciplinare a folclorului muzical, prin împletirea fericită cu principiile metodologice și practice ale Școlii sociologice de la București a lui D. Gusti [3]. Colaborarea lui Brăiloiu cu Gusti îi permite să intuiască, apoi să și dovedească, importanța primordială a cercetării *amănunțite* a folclorului muzical — singura metodă care de-a lun-

---

[1] V. Kodály Zoltán, *A magyar népzene*, Budapest, 1952, p. 32.

[2] V. G. Sulițeanu, *Cu prilejul apariției volumului : D.G. Kiriac, „Cîntece populare românești"*, în „Revista de folclor", 6 (1961), nr. 3—4; Adrian Vicol, *D.G. Kiriac — precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", 11 (1966), nr. 5—6.

[3] C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români — Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", 2 (1931), nr. 4.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 43—52, București, 1979

gul deceniilor şi-a dovedit utilitatea, ridicînd disciplina la un nivel ştiinţific autentic. De fapt, drumul deschis de C. Brăiloiu poate fi definit ca drumul cercetării structurale a folclorului muzical, oricare ar fi nivelul investigat (nivel — în sensul structuralismului modern). În acest fel, el este nu numai un inovator, ci şi un întemeietor de şcoală. Începînd cu culegerea exhaustivă a materialului, cu consemnarea tuturor datelor privind „biografia" fiecărei piese şi terminînd cu studiile ce contopesc într-o veritabilă sinteză generalizatoare cercetarea amănunţită, Brăiloiu aduce, prin concepţie şi realizări concrete, o nouă înţelegere a *fenomenelor* celor mai subtile, dar şi a *legilor fundamentale* care guvernează limbajul muzicii populare.

Cercetarea muzicii populare româneşti, prin acordarea unei importanţe capitale *amănuntelor* de structură, îi permite lui Brăiloiu să aducă argumente convingătoare asupra necesităţii imperioase de a considera folclorul muzical ca un tot sistematic, deductibil numai pe baza legii statistice [4]. Deşi Brăiloiu nu a formulat în mod explicit acest conţinut al principiilor care stau la baza studiilor sale, acestea aduc totuşi dovada incontestabilă a unei astfel de intuiţii. *Versul popular românesc cîntat*, *Giusto silabic*, *Ritmul „aksak"* ş.a.[5] pledează pentru o perspectivă integratoare a mulţimii practic infinte a variantelor, atestînd în mod cert că *variabilitatea* structurii, la toate nivelele, are drept corolar *constanţe* care constituie însuşi fundamentul nivelelor respective, de unde rezultă strînsa interdependenţă între tradiţie şi contemporaneitate în creaţia muzicală populară.

Aceste temeiuri ale Şcolii Brăiloiu deschid un drum nou pentru sistematizarea vastului material al melodiilor epice româneşti, impunînd cu necesitate problema descoperirii acelor constanţe care să reflecte în mod cît mai apropiat structura internă a genului şi să contribuie implicit la definirea acestuia, pe baza criteriilor sale diferenţiatoare. Pe de altă parte, studiul *variabilităţii*, la nivel macro- şi micro-structural, trebuie să răspundă necesităţii de a explica acele procese ale dezvoltării genului care se petrec în cadrul coordonatelor „conservatoare" ale diferitelor nivele de structură, deci care păstrează chiar la nivelul fiecărui tip melodic un minimum de conţinut informaţional, dincolo de care tipul ar deveni de nerecunoscut [6].

Enunţînd în termenii de mai sus sarcinile actuale ale sistematizării muzicii baladelor noastre populare, se înţelege că de fapt tipologia noastră încearcă să valorifice gîndirea teoretică a lui C. Brăiloiu într-un domeniu nou, încă neexplorat, avînd la bază, pe lîngă cercetarea exhaus-

---

[4] V.C. Brăiloiu, *Folclorul muzical*, în *Opere*, II, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1969. (Se tipăreşte după *Folklore musical*, Encyclopédie de la Musique, Paris, Fasquelle, 1959.)

[5] C. Brăiloiu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1967.

[6] „...Trebuie să admitem că noi nu culegem decît variante şi că în mintea cîntăreţului trăieşte o viaţă latentă un arhetip ideal, din care el ne oferă întruchipări trecătoare. Ne interesează să găsim *proprietăţile esenţiale ale acestui arhetip*, care nu ar fi numai unul, dacă ar fi îngăduit să le deghizăm simultan toate elementele. Prin urmare, este de presupus că *pilonii scheletului său nu vor fi atinşi de improvizaţie*, în timp ce *ea îşi dă curs liber acolo unde nu alterează nici una din trăsăturile care fac să recunoaştem modelul abstract*". (Toate sublinierile ne aparţin — A. V.) C. Brăiloiu, *Folclorul muzical*, *op. cit.*, 106 ş.u.

tivă a materialului [7], concepte și principii rezultate din caracterul interdisciplinar al cercetării științifice, spre care tinde în etapa actuală orice disciplină.

În acest context, cercetarea sistematică a *melodiilor epice* românești a relevat faptul că *o pondere mai însemnată* — decît, poate, în alte genuri — *o reprezintă nivelul structurii arhitectonice*. De aceea, studiul constanței și al variabilității structurii arhitectonice a devenit una din laturile strategiei cercetării *la nivel tipologic*, dictată de caracteristicile diferențiatoare ale genului în discuție.

Se știe că la melodiile cu formă fixă (sau în general fixă [8]) structura arhitectonică se repetă fără schimbări *esențiale*, indiferent de numărul strofelor, pînă la epuizarea textului poetic. În cazul bunilor interpreți populari, fragmentarea textului ține seama de coincidența sensului muzical al strofei cu ideile decupate, corespunzătoare unei unități semantice distincte [9], dar dimensiunea redusă a acestor strofe melodice nu poate satisface întotdeauna acest ideal. Spre deosebire de acestea, melodiile epice trebuie să realizeze o cît mai reușită adecvare a melodiei la textul poetic de o amploare deosebită, unde cuprinsul variat ca dimensiune a secvențelor narațiunii — număr foarte diferit de versuri — se cere exprimat și prin unitatea semantică a strofelor melodice, a episoadelor și a celorlalte elemente ale arhitectonicii melodiei. De aceea, dacă la celelalte genuri variația melodică sau ritmică poate determina grupe sau chiar clase de variante, la melodiile eposului eroic *caracterul structurii arhitectonice* este unul din elementele expresive primordiale; schimbările petrecute aici sînt purtătoare de semnificații mult mai bogate decît, de pildă, la melodiile cu formă fixă, determinînd într-o însemnată măsură gradul de adecvare a textului și a melodiei, deci realizarea estetică specifică a întregului sistem poetico-muzical. Astfel se explică formalizarea mai accentuată la nivel macro- și micro-structural a arhitectonicii melodiilor epice: *constanța* și *variabilitatea* structurii arhitectonice sînt, așadar, principalele purtătoare ale caracteristicii improvizatorice, dar și ale stabilității acestor melodii, chiar pînă la nivelul tipurilor, celelalte nivele ale formei compoziționale fiindu-le aproape întotdeauna subordonate. Cei doi termeni — constanța și variabilitatea — se presupun intercondiționați (altfel varia-

---

[7] Noțiunea de „exhaustiv" are un sens limitat în disciplina noastră. Deoarece sînt imposibil de imaginat culegerea și cunoașterea *tuturor* creațiilor artistice populare! Termenul este, de aceea, folosit numai în sensul cunoașterii materialului cules, existent la un moment dat. Bineînțeles, acest caracter relativ al... termenului este stimulator, în cazul unui folclor muzical încă viu, cum este cel românesc, deoarece dă siguranța găsirii neîncetate a unui material nou, la orice nouă încercare de culegere și de investigare, spre bucuria cercetătorului!

[8] Fixitatea formei arhitectonice este relativă în oricare din genurile muzicii populare românești. Ca și celelalte elemente ale formei, și structura arhitectonică este susceptibilă de variație, fie și numai prin simpla repetare sau eliziune a unor rînduri melodice. De aceea, spunînd „genuri cu formă fixă", desemnăm acele genuri în care stabilitatea formei arhitectonice este o caracteristică predominantă, constatabilă statistic, variabilitatea acesteia fiind neesențială și chiar întîmplătoare.

[9] În epoca mijloacelor de comunicație cu masele — așa-zisa „mass-media" — au intervenit și în această privință elemente contemporane. Influența redactorilor de la redacțiile de muzică populară ale radioului, televiziunii, caselor de discuri etc. asupra cîntăreților de muzică populară, chemați la microfoanele lor, și în sensul „îndrumărilor" referitoare la segmentarea textelor în „strofe" care să păstreze unitatea semantică a fiecărei decupări, creează modele care joacă, desigur, un rol... „educativ" asupra multor interpreți populari talentați.

bilitatea s-ar putea înțelege ca o combinare mai mult sau mai puțin aleatorică a unui număr oarecare de elemente independente); încercarea definirii lor duce în mod necesar la definirea unor modele de structură, adică la împlinirea unuia dintre principalele scopuri ale oricărei intenții de tipologizare.

Altfel spus, *variabilitatea* structurii arhitectonice, exprimată prin numărul și amploarea diferită a strofelor melodice, de componența și lungimea episoadelor, dar mai ales de structura *funcțională* a elementelor componente ale strofelor, realizează în mod spontan consensul semiotic al sistemului de sisteme poezie-muzică, *în timpul* desfășurării narațiunii epice cîntate. *Constanța* elementelor structurii arhitectonice este răspunsul sistemului semiotic al muzicii la tendințele de creștere a entropiei, ca urmare a caracterului cvasialeatoric al variației. Prin urmare, este un *factor de ordonare a variației*, astfel încît la fiecare din nivelele structurii muzicale (gen, categorie tipologică, tip, variantă) să fie păstrată o cantitate informațională suficientă și necesară pentru satisfacerea condițiilor cerute de calitatea sa de „mesaj", adresat unui receptor colectiv foarte bine instruit (în sensul teoriei comunicațiilor). Așadar, constanța asigură în circulația orală a cîntecelor epice cantitatea de redundanță obligatorie pentru decodarea corectă de către destinatarul colectiv a conținutului informațional, de la gen pînă la tip, uneori chiar pînă la nivelul variantei zonale sau individuale. Dealtfel, acest raport dintre constanță și variabilitate se manifestă la toate nivelurile *structurii muzicale*.

Cele de mai sus, așa cum au fost formulate aici, se referă exclusiv la melodiile epice și *nu* la toate genurile improvizatorice ale muzicii populare românești, chiar dacă unele din aceste observații ar putea avea o oarecare valabilitate și în alte genuri [10].

Fără a fi fost urmărit cu o astfel de intenție precisă, studiul constanței și al variabilității are, totuși, un început la melodiile epice românești. De la descrierea foarte generală a genului de către E. Comișel, am trecut mai întîi la o încercare de analiză mai detaliată a unor *categorii tipologice*; cele două categorii tipologice pe care le-am stabilit au pus în evidență pentru prima oară *constante* ale elementelor de structură necesare la delimitarea unor macro-structuri, diferențiate pe baza unor moduri specifice de combinare, de repetare sau de eliziune ale unităților semiotice muzicale, acestea din urmă definite prin latura lor funcțională în cadrul formei arhitectonice. *Variabilitatea* a fost studiată tot în contextul aceleiași lucrări, dar s-a referit numai la o singură variantă [11], din punctul de vedere al adecvării text-muzică. Mai tîrziu am studiat mai amănunțit unul din elementele structurii melodiilor din categoria tipologică pe care o vom

---

[10] I. Szenik a studiat toate variantele melodice ale baladei *Mioriția*. Concluziile acestui studiu, pe care autoarea a avut amabilitatea să ni le comunice, aduc elemente inedite și asupra unor *constante* posibile la nivelul *tipologic* al unor melodii improvizatorice. De asemenea, Mariana Kahane și Lucilia Georgescu, care au realizat *Tipologia muzicală a cîntecelor rituale funebre*, au descoperit un alt mecanism al constantelor, tot la melodiile cu formă liberă. Fie-ne permis să exprimăm aici mulțumirile noastre colegiale pentru bunăvoința cu care ne-au fost comunicate aceste date interesante, înainte de a fi fost publicate.

[11] *Aspecte ale legăturii text-melodie în cîntecele epice românești*, în „Revista de etnografie și folclor", 17 (1972), nr. 2, p. 107—143.

nota de-acum încolo cu simbolul „A" [12] — existent numai la această categorie — , și anume, recitativul *parlato*, raportat la constanța structurii arhitectonice [13]. Credem că este important de amintit că abordarea acestei teme prin aspectele cantitative, adică statistice, a dus la concluzii pertinente privind însăși esența *funcțională* a acestui element în structura arhitectonică a categoriei tipologice respective: variabilitatea aleatorică a elementului *parlato*, studiată prin metoda amintită, a dezvăluit o trăsătură caracteristică proprie categoriei respective, necunoscută pînă atunci, cu valoare legică.

Studierea unui corpus de melodii mult mai bogat — necesitate izvorîtă din însăși baza principială a Școlii Brăiloiu — a adus cu sine posibilitatea elaborării unei noi strategii chiar în metodologia cercetării. O primă treaptă a acestei noi strategii a constituit-o inventarierea cît mai riguroasă a tuturor elementelor formei arhitectonice, pornindu-se de la funcțiile bine stabilite ale *rîndurilor melodice*, existente în realitatea cercetată la un corpus oarecare de melodii.

Rezultatele menționate de mai sus au fost obținute pe baza unui eșantion alcătuit din cîteva sute de melodii. Necesitatea de a lucra pe un eșantion a fost impusă de numărul mare de variante care reprezintă cîmpul nostru de investigare (între 1 000 și 2 000 de melodii), precum și de caracterul aparent foarte divers al tipurilor melodice existente. *Inventarierea* experimentală cît mai precisă la acest eșantion — a tuturor elementelor formei arhitectonice, a funcțiilor bine stabilite ale acestora în cadrul macrostructurii, a rîndurilor melodice considerate ca segmente cu funcție semiotică independentă la nivelul structurii strofei — s-a dovedit a fi salutară pentru întreaga tipologie, permițînd abordarea analitică a tuturor melodiilor din acest corpus. S-a putut trece în acest fel, tocmai pe baza recunoașterii variabilității funcție de o anumită constanță, la începerea clasificării tipurilor melodice, pornindu-se de la tematica textelor. Aceasta, printre altele, și pentru că scopul final al tipologiei melodiilor epice românești este și acela de a răspunde la problema modului în care funcționează în realitatea folclorică mecanismul de realizare a complexului semiotic text-melodie, deci de a stabili, pornind de la aceleași legități, modul de realizare a constanței și variabilității privite acum la nivelul cel mai complex al genului.

Așadar, gruparea tipurilor și a variantelor melodice ale fiecărei teme literare;

stabilirea — în cadrul fiecărei teme — a existenței constante a unor tipuri melodice (*constanța tipului melodic* funcție de tematica literară);

diferențierea geografică a tipurilor melodice la fiecare temă literară (răspîndire teritorială a unei anumite *conexiuni stabile* text-melodie);

constanța modelului funcțional al structurii arhitectonice la fiecare tip melodic și elementele variabilității acestuia;

constanța funcțională a unor segmente semiotice muzicale — rînduri melodice — în structura strofei și *limitele variabilității* lor;

---

[12] În locul simbolurilor „e" (= eroic) și „l" (= liric), folosite în studiul citat mai sus (v. nota precedentă), prea subiective, de-acum încolo vom folosi simbolurile „A" (pentru „e") și „B" (pentru „l").

[13] *Recitativul parlato în cîntecele epice românești*, în „Revista de etnografie și folclor", 21 (1976), nr. 1, p. 21—37.

constanța și variabilitatea motivică a unor rînduri melodice cu funcții echivalente în cadrul macro-structurii, la tipuri identice sau diferite;

ponderea *constanței materialului sonor* — scări, moduri — funcție de *variabilitatea tipurilor melodice* și invers

reprezintă numai o parte din agenda bogată a unei problematici care s-a impus aproape de la sine în cursul sistematizării tipologice a melodiilor epice românești.

În cele ce urmează, ne vom referi mai detaliat la unele din aspectele menționate, iar în partea a doua a studiului ne vom servi de materialul muzical necesar pentru demonstrarea concretă a cîtorva din tezele enunțate mai sus.

1. *Stabilirea constanței melodice funcție de tema literară*, ce dă unul din răspunsurile-cheie privitoare la legătura organică text-melodie la fiecare temă literară, metodologic se realizează prin ascultarea integrală a tuturor variantelor înregistrate ale fiecărei teme literare. În ce privește notația muzicală, se pornește de la notația existentă în eșantionul inițial; orice apariție de nou tip melodic sau variantă se notează sumar (la variantele unor tipuri existente în notațiile anterioare se consemnează, după caz, variațiile care prezintă importanță la nivel macro- sau micro-structural, pînă la nivelul rîndurilor melodice — vezi mai jos). De aici vor rezulta repetările tipurilor melodice funcție de temele literare sau dimpotrivă, dacă pentru aceeași temă literară apare un număr mai mare de tipuri melodice diferite, se poate deduce slaba conexiune text-melodie în acel caz. Pentru realizarea concretă a acestei laturi a cercetării, se atribuie fiecărui tip melodic cîte un simbol care trimite la tema literară respectivă (de exemplu, „S" = „Soarele și luna"; „C" = „Corbea" etc.). În cazul în care pentru aceeași temă literară există mai multe tipuri melodice *constante*, simbolul respectiv este augmentat cu cîte un indice (de exemplu, „S1", „S2" = „Soarele și luna" tip I, „Soarele și luna" tip II etc.). Această latură a cercetării este complicată de faptul că de cele mai multe ori conexiunea *temă literară — tip melodic* este relativă, ceea ce impune frecvente trimiteri de la o temă literară la alta sau de la un tip melodic la altul. La epuizarea audiției fiecărei teme se întocmește o fișă recapitulativă, cu caracter statistic, în care se consemnează și alte date referitoare la stil, natura înregistrărilor, calitatea informatorilor — profesioniști sau neprofesioniști —, răspîndire teritorială etc., dar care rămîne totuși deschisă posibilităților de complementare cu date noi, după necesități.

2. *Modelul funcțional al structurii arhitectonice* este, după cum s-a arătat, latura definitorie a categoriilor tipologice la melodiile cîntecelor epice românești. Se deduce de aici că el trebuie să aibă o mare *constanță*. Variabilitatea acestui model, dacă ar depăși anumite limite, ar putea afecta însăși valoarea definiției categoriei respective. Într-adevăr, dacă prezența sau succesiunea secțiunilor „i", „m", „f", „pt" (= inițială, mediană, finală, punte [14]), a elementului „+", „I" (= recitativ parlato, introduceri și interludii instrumentale) etc. sînt definitorii pentru categoriile tipologice, care ar putea fi „speranța variabilității" acestor modele? S-a văzut,

[14] În studiul amintit, I. Szenik folosește pentru această funcție termenul „post-final" poate mai adecvat la materialul ei. (V. comunicarea *Forma liberă în genurile vocale improvizatorice*, susținută la Sesiunea științifică a cadrelor didactice și a studenților din Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1978.)

într-un studiu anterior, că secțiunea „i" este obligatorie numai în prima strofă a fiecărui episod la melodiile aparținînd categoriei tipologice „A", fiind însă elizibilă la toate strofele următoare ale episodului respectiv. În schimb, tot acolo, secțiunea „f" este obligatorie la toate strofele episodului, avînd tocmai funcția de a delimita strofele între ele, deci o funcție semiotică muzicală foarte clară și importantă. Pe de altă parte, am mai văzut, într-un alt studiu — la aceeași categorie tipologică „A" —, că *variabilitatea* elementului *parlato*, ca prezență și ca frecvență, este mai mare decît a oricărui alt element al structurii arhitectonice, în timp ce *puntea* („pt") este elementul *cel mai rar*. Dar însăși descrierea acestor trăsături caracteristice ale modelului funcțional al structurii arhitectonice pune în evidență constanțe și variabilități ce pot fi detaliate numai în cursul tipologizării, îmbogățindu-ne mereu cunoștințele cu noi concluzii generalizatoare, de sinteză. Așa, de pildă, apariția unei singure variante în care „f" nu este niciodată intonată vocal, ci numai instrumental (ca într-o variantă a baladei *Gerul*) sau a alteia în care întreaga secțiune „m" este *parlato*, dar întotdeauna precedată de intonarea completă a secțiunii „i" (deci: AB/+/YZc în care AB = „i"; + = „m"; YZc = „f") aduce noi date despre posibilitățile efective de realizare ale raportului *constanță-variabilitate*, astfel încît pe lîngă conexiunile esențiale deja cunoscute la această categorie tipologică să apară altele încă necunoscute, într-o anumită regiune sau în stilul unui anumit interpret popular.

3. Dacă cele două cazuri precedente (de la punctul 1 și 2) reprezintă două extreme ale raportului între constanță și variabilitate în structura arhitectonică a melodiilor epice românești — primul, cu *un cîmp variațional infinit de larg* (unde constanța este deductibilă numai pe baza legii statistice), iar al doilea cu *un coeficient mare de constanță* (variabilitatea revenind ca o lege a hazardului, supusă factorilor subiectivi, de conjunctură) —, atunci *constanța funcțională* a unităților semiotice muzicale cvasiindependente — rînduri melodice — la nivelul strofei melodice și *variabilitatea motivică* a acestor unități în cadrul grupelor de variante ale tipurilor reprezintă zona cea mai bogată a creativității populare. Interpretarea, stilul, codul semiotic al diferitelor zone folclorice, conexiunea text-melodie etc. determină aici ambii termeni ai raportului constanță-variabilitate. Fiind vorba mai ales de micro-structură — dar integrat în nivelul de structură imediat superior care este strofa melodică —, decelarea limitelor variabilității, pe baza analizei din ce în ce mai fine a elementelor acestei micro-structuri, duce în mod inevitabil la necesitatea codificării și, dacă este posibil, a clasificării lor sub forma unui catalog, a unui „dicționar" de *motive*, care să permită apoi stabilirea, pentru nivelul structural următor, a unui cod de combinații, permutări, înlocuiri etc. posibile și reale. Astfel, atracțiile, adică înrudirile (constanța minimă), aparente sau reale, ca și relativitatea caracterului individual al fiecărui tip sau variantă (variabilitate maximă), devin demonstrabile, restrîngînd coeficientul de subiectivism pe care îl încorporează în mod inevitabil orice clasificare, deci orice tipologie. Acest mod de a pune problema — și de a o rezolva — decurge din însuși fundamentul principial și metodologic al Școlii Brăiloiu.

4. *Constanța funcțională a unor segmente semiotice muzicale* cvasiindependente — rînduri melodice — *în structura strofei* și limitele varia-

bilității acestora reprezintă una din problemele de bază ale definirii tipurilor (independent de ordonarea lor în șirul sistematic al clasificării), în cazul melodiilor epice românești.

Nu este aici locul de a insista asupra istoriei și criticii criteriilor de clasificare existente în folcloristica muzicală, în diverse etape ale dezvoltării ei și la diverși autori. Totuși, se poate spune, fără teama de a greși, că astăzi știm mai curînd care sînt limitele și inconvenientele sistemelor deja experimentate, decît criteriile ideale pentru clasificarea tuturor melodiilor populare. Criteriile de clasificare mecanice duc la posibilitatea clasificării oricărui material, dar această clasificare va reprezenta doar o ordonare *oarecare*. Dar în momentul în care etnomuzicologul își propune stabilirea unor *legături organice* între diferitele straturi ale unei culturi muzicale populare, fie chiar și în cazul unui singur gen (sau specie), problema criteriilor de clasificare devine însăși esența problemei acestor legături: criteriile de clasificare vor trebui să reflecte, deci să descopere și să pună în evidență, tocmai *caracterul organic*, unitatea prin diversitate, procesul de evoluție (sau de involuție) al materialului dat etc., tipologia îndeplinindu-și astfel menirea de a reprezenta o nouă treaptă în cunoașterea domeniului respectiv. C. Brăiloiu ne-a lăsat în această privință realizări ce constituie un exemplu demn de urmat. Dintre discipolii săi, Paula Carp este aceea care a adus pe acest tărîm o contribuție fertilă, deschizătoare de drumuri încă neumblate — chiar dacă ea nu s-a concretizat decît într-o expunere teoretică de o mare densitate [15], urmată apoi de o experimentare limitată la aprox. 150 de melodii [16]. Totuși, cîștigul teoretic al metodei sale este însemnat. Pornind de la aceste rezultate, alți etnomuzicologi români din generația actuală, lucrînd pe materiale destul de diverse, au și obținut realizări mai mult decît promițătoare, îmbogățind experiența Paulei Carp cu concluzii noi [17]. Apare astfel neîndoielnic faptul că fiecare material își dictează propriile sale criterii de clasificare, ceea ce echivalează cu recunoașterea caracterului obiectiv, necesar al criteriilor de clasificare, care reflectă — cum s-a amintit — înseși legile obiective ale înrudirilor, ale deosebirilor dintre genuri, straturi ale unei culturi muzicale populare, tipuri, stiluri etc. Așadar, găsirea criteriilor *obiective* de clasificare înseamnă, cu alte cuvinte, descoperirea laturilor stabile, constante ale relațiilor de structură ale unor elemente, la un material dat, ca o expresie a acelor „mecanisme" de combinare variabile care nu contrazic logica esențială a acelor structuri; aceasta nu poate fi decît rezultatul unei aprofundări cît mai minuțioase a studiului structurilor respective [18].

---

[15] Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", 5 (1960), nr. 1—2, p. 8—24.

[16] Paula Carp — Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., [1964].

[17] I. Szenik, *lucr. cit.*, și Mariana Kahane — Lucilia Georgescu, *op. cit.* În ambele cazuri principiile „metodei relative" au constituit un element de bază la elaborarea sistemelor de clasificare respective.

[18] Credem că aici este locul să amintim, măcar schematic, sistematica clasificării noastre: *genul* reprezintă nivelul de cea mai largă generalitate și este alcătuit din *categoriile tipologice*; fiecare categorie tipologică cuprinde *tipurile melodice* ale categoriei respective („A", „B" etc.); tipurile se împart în *subtipuri* (de la caz la caz) și în *variante*. Deci, „grupele de variante"

Pentru melodiile cîntecelor epice românești se poate afirma, la stadiul actual al cercetărilor noastre, că nucleul definitoriu al tipurilor:

a) nu este unitar pentru întregul material;

b) un grup de tipuri se definește în special prin secțiunea „m";

c) o altă serie de înrudiri, ce apropie tipurile, se ordonează avînd ca verigă de legătură secțiunea „f".

În acest context, variabilitatea *funcțională* a unor rînduri melodice — în cadrul structurii arhitectonice a *strofei* — este mai limitată la un grup de tipuri decît la altul; aceeași variabilitate este și mai restrînsă la *grupele de variante* ale fiecărui tip [19].

Ne vom opri, deocamdată, la cazul b) de mai sus. Precum se știe [20], secțiunea „m" are structura cea mai liberă din întreaga structură arhitectonică a strofei melodice, fiind purtătoarea potențială a celor mai multe variații arhitecturale. Într-adevăr, dacă secțiunea „i" are un statut la fel de bine conturat ca și secțiunea „f" — prin sensul lor clar de început, respectiv de încheiere a strofei melodice, ceea ce le conferă o *constanță* fermă cel puțin la nivelul tipului —, secțiunea „m" este singura care permite posibilitățile de improvizație, dictate de necesitatea adecvării la textul poetic, concretizînd „elasticitatea" strofei prin repetarea, augmentarea sau eliziunea unor rînduri melodice. De aici s-ar putea deduce că variabilitatea maximă în cadrul strofei melodice o are secțiunea „m", deci că această secțiune a structurii arhitectonice ar fi cea mai puțin propice pentru a marca orice fel de constanță. În realitate, la grupa de tipuri la care ne referim, esențialitatea tipului melodic este conținută în această secțiune „m", dar nu în totalitatea sa, ci numai *la un singur rînd melodic*, care este obligatoriu. Cu alte cuvinte, *constanța* la nivelul tipului melodic este satisfăcută în aceste cazuri de prezența necesară a unui singur rînd melodic din secțiunea „m". Astfel, indiferent de variabilitatea secțiunilor „i" și „f", constanța acestui rînd melodic devine o „marcă" a tipului. Se observă că această caracteristică a grupei de tipuri pe care o avem în vedere face ca tocmai *secțiunea mediană* a structurii arhitectonice să capete cea mai mare importanță pentru latura semiotică a tipului respectiv. Se înțelege că variabilitatea secțiunii mediane își păstrează toate celelalte trăsături caracteristice (număr de rînduri melodice nedeterminate, repetări, augmentări sau eliziuni ale unor rînduri melodice care intră în componența secțiunii „m" etc.). Cît privește variabilitatea rîndului melodic esențial pentru tipul respectiv („marca" tipului), ea se restrînge doar la *micro-structura* acestuia; chiar mai mult, uneori, la acest nivel microstructural, pot apărea caracteristici distinctive pentru un stil regional oarecare. Totuși, *variabilitatea funcțională* a acestui rînd melodic, cum este firesc, este *zero* sau apropiată de zero.

---

amintite desemnează tipurile (sau subtipurile) cu variantele lor, luate în totalitate. Variantele pot fi realizate în *versiuni* diferite, acestea fiind „variantele" aceluiași interpret. Este interesant de amintit că, expunînd această sistematică a clasificării noastre colegelor care realizează în acest moment *Tipologia poeziei ceremoniale de înmormîntare* (Stanca Ciobanu și Irina Nicolau), se pare că ea își poate găsi și acolo o aplicare adecvată.

[19] V. nota 11 de mai sus.

[20] De fapt, funcția „f", deși atît de precisă în structura strofei sau a episodului, poate fi realizată și prin înlocuirea întregii secțiuni sau numai a rîndului melodic final cu o execuție *instrumentală*. Dar această variabilitate posibilă nu afectează *caracterul constant* al funcției „f".

În partea a II-a a acestui studiu, care va fi publicat într-un alt număr al revistei, ne vom ocupa în mod concret de problemele expuse mai sus, servindu-ne de materialul muzical necesar demonstrației.

CONSTANCE ET VARIABILITÉ DANS LA STRUCTURE ACHITECTONIQUE DES CHANTS EPIQUES ROUMAINS

Résumé

Dans cette première partie de l'étude, l'auteur énonce les principaux problèmes concernant les aspects de la constance et de la variabilité dans la structure architectonique des chants épiques roumains.

Le caractère d'improvisation au niveau de la forme de ces mélodies est déterminé par la nécessité d'une congruence de la musique avec le texte poétique, divisé en segments naratifs de dimensions inégales. La variabilité de la structure architectonique de la mélodie s'exprime par le nombre et la grandeur différents des strophes mélodiques, aussi par la structure fonctionnelle des éléments qui les composent. Ces variabilités se maintiennent pourtant dans des constances obligatoires, qui organisent la variation, limitant le haussement de l'enthropie et conservant la redondance nécessaire pour la délimitation des types mélodiques.

L'auteur annonce aussi quelques problèmes qui constitueront la matière de l'analyse (entreprise dans la seconde partie) du rapport constance-variabilité dans les mélodies épiques : la constance mélodique par rapport au contenu littéraire ; la constance du modèle fonctionnel de la structure et les limites de ses variabilités ; la constance fonctionnelle des éléments qui composent la strophe mélodique et la variabilité des motifs (au niveau micro-structural), etc.

NOI OBSERVAȚII DESPRE *MIORIȚA*—COLIND

AL. I. AMZULESCU

În 1946, C. Brăiloiu a schițat una dintre cele mai concentrate și mai pătrunzătoare contribuții la explicarea *Mioriței* [1]. Cu spiritul său incisiv, el nu omite a săgeta, din treacăt, ceea ce el numea „une véritable «Mioritzaforschung», une «mioritzologie» dans les règles"[2]. Cu toate acestea, monografia lui A. Fochi, din 1964, constituie monumentul de sinteză științifică (studiu și corpus exhaustiv al textelor) pe care *Miorița* îl merita [3]; noi contribuții remarcabile, ca cele pe care le datorăm lui O. Bîrlea, L. Renzi, M. Eliade, M. Pop, R. Niculescu, ca și unele pagini din ultimele scrieri ale lui D. Caracostea, au apărut între 1967—1973 [4]. S-ar putea de aceea socoti ca o cutezanță prezumțioasă îndrăzneala de a privi, totuși, *Miorița* dintr-un nou punct de vedere.

Cercetarea atentă a textelor versiunii colindului din Transilvania în lumina celor cunoscute astăzi despre vechimea, rosturile și importanța riturilor de inițiere, ca și a altor considerente cu privire la studierea „textelor" folclorice, ne asigură să putem afirma cu deplină convingere că *Miorița*—colind, și îndeosebi în forma pe care A. Fochi o consideră tipul „clasic"[5], este, prin „rădăcinile" sale istorice [6], poezia unui scenariu inițiatic — dispărut din practica vieții pastorale —, poezie oglindind ritualul de primire în ceată a ucenicului păstor.

---

[1] Cf. C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Genève, [Kundig], 1946.

[2] *Ibidem*, p. 3.

[3] Cf. A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Editura Academiei R.P.R., 1964.

[4] Cf. O. Bîrlea, *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 12 (1967), nr. 5, p. 339—347; L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze, L.S. Olschki, 1969, p. 97—129; M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, p. 218—246; M. Pop, *La struttura della ballata rumena Miorita*, în „Uomo e cultura", t. 3 (1970), nr. 5—6, p. 67—75; R. Niculescu, *Ovid Densusianu și actualitatea exegezei Mioriței*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 18 (1973), nr. 6, p. 431—453; vezi și D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, București, Editura pentru literatură, 1969, vol. I, p. 212—289 și D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Ed. Minerva, 1971, pass.

[5] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 379—380.

[6] Aluzie la sugestiile teoretice și metodologice ce rezultă din lucrarea lui V.I. Propp *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Ed. Univers, 1973.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 53—61, București, 1979

Pentru o cît mai strînsă concentrare a argumentării, să reamintim mai întîi că versiunea denumită de A. Fochi „clasică" a colindului transilvănean cuprinde două nuclee tematice: cadrul epic inițial (cu așa-zisa „judecata" sau „complotul" păcurarilor) și așa-numitul „testamentul" păstorului [7].

Existența corpusului întrunit de texte și a tipologiei lui A. Fochi ne scutesc aproape de a mai rezuma colindul, pentru a putea destina un spațiu relativ mai întins argumentării noastre.

Așa-zisa „judecata păcurarilor" din partea inițială a colindului nu conține nimic „juridic" — nici în felul în care A. M. Marienescu, cu formația sa de „doctor în drepturi" [8], s-a străduit să „îndrepte" textul [9] căutînd o „motivație" suficientă pentru hotărîrea, altfel nejustificată, a „verilor primari" și a „fraților", totdeauna „mai mari", de a... ucide pe „cel mic", aproape totdeauna denumit și „străin" (străinel, străinic, străior, străinaș [10]...); nici în temeiul vreunui anume străvechi „jus valachicum" [11], care cel puțin în acest caz nu ar fi cu nimic mai puțin un și mai vag presupus decît propria noastră presupunere, totuși cu mult mai plauzibilă, despre o anume practică rituală ce se împlinea probabil odinioară, la primirea în stînă, în „obștea" și în ceata ciobanilor, a ucenicului păcurar („mic" și „străin").

Partea de text cuprinzînd „judecata păcurarilor" constituie preliminariile ritualului. „Verii primari" sau „frații" cei mari hotărăsc „moartea" celui „mic" și „străin" (deși în majoritatea variantelor acesta e harnic și ascultător)! Textele vorbesc de „legea" pe care o numesc „mare" și „grea", „grele giururi"; „verii" sau „frații" cei mari țin „sobor" pregătind rînduiala ritului în-credințării în „legea" păstorească: „Pe cel mic îl legiuiau" [12] (nu aș exclude aici sensul arhaic al termenului *lege* în înțeles de „credință").

Aceasta explică cu mult mai plauzibil, făcînd cu totul de prisos toate comentariile și discuțiile referitoare la pretinsul „fatalism" sau „filosofia resemnării" românești.

Tot ceea ce urmează, după aparent *ne*firească condamnare la moarte a „străinului" „mîțîțel", „obedient și sîrguincios" [13], așa-zisul „testament" al ucenicului păstor — care conține, negreșit, lauda vieții și dragostea pentru profesiunea lui, după cum s-a arătat îndeajuns —, este totuși înainte de toate, sau mai bine zis a fost cîndva, ca și în cazul altor texte de colinde, descrierea practicii efective a ritului, care nu poate fi decît o înmormîntare fictivă și aparentă, fiind vorba de o moarte simbolică și simulată, un simulacru de moarte și resuscitare, după toate regulile riturilor de inițiere de tip profesional. Textul vorbește de un ritual păstoresc

---

[7] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 211 sqq.

[8] Cf. A.M. Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, Ed. Minerva, 1971, p. VI.

[9] *Ibidem*, p. 541—542 (sau a. A. Fochi, *op. cit.*, p. 613).

[10] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 232—234.

[11] Pentru literatura problemei, cf. R. Vulcănescu, *Etnologie juridică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970, p. 89 și 205 sqq.

[12] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 237.

[13] Cf. R. Niculescu, *op. cit.*, p. 445—446.

care nu avea nimic a face cu înmormîntarea în „țintirim" și în „temeteu"[14]. A. Fochi subliniază că din 800 de variante numai în două se vorbește de cruce la căpătîi[15]. În rest, dimpotrivă, se stipulează o seamă de „înlocuiri" sau „refuzuri" hotărîte ale celor obișnuite la îngropăciunile tradiționale; în schimb, în multe variante ciobanul cere pînă și „în loc de copîrșeu" — scoarță de durzău etc., iar A. Fochi se vede silit să alcătuiască un întreg tip (al doilea)[16] din numeroasele variante în care micul neofit se exprimă deslușit: „Pe mine pămînt nu puneți"..., „nice lut, nice pămînt", țărînă etc. ..., „Nu puneți pămînt cu iarbă", cerînd *numai* să-l acopere cu „sfîntă" guba lui. Textele sînt la îndemîna oricui, oferind extrem de numeroase sugestii, pe care nu le putem nicicum evoca pe toate aci pentru o nouă „lectură" a colindului în spiritul celor de mai sus.

Mă întreb dacă și atunci cînd micul cioban „refuză", de obicei, să fie „pușcat" este oare vorba de... preferința de a fi decapitat, sau e poate numai o asimilare, prin etimologie populară, a versului „Făr' căpuțul mi-l luați" (nu e cumva vorba doar de verbul *a la-lare*, a spăla)? ![17]

În textele năsăudene micul cioban cere încă îngăduința de a suna din trîmbița lui[18]; în alte texte se vorbește de un miel ce trebuie pus la cap[19] și mai cu seamă de *toate* celelalte unelte ale îndeletnicirii, care sînt parcă enumerate cu o grijă hieratică de a nu omite vreuna (ca în procedura descîntecelor).

Problema fundamentală care se ridică este însă aceea a lipsei oricărei atestări anume despre practica acestui presupus ritual. Am parcurs, în căutare, o bună parte din literatura noastră etnografică despre păstorit; am cercetat, de asemenea fără folos, jocurile de copii și alte specii folclorice în care am presupus că s-ar fi putut refugia unele indicii utile.

Pînă cînd documente pozitive, mai mult sau mai puțin deslușite vor putea fi totuși găsite, poate prin noi cercetări de teren în care nădăjduim cu tărie, cîteva argumente marginale, destul de plauzibile ar putea fi aduse deocamdată în sprijinul ipotezei noastre.

1. În lipsa spațiului necesar pentru a cita și comenta unele texte anume, trebuie în primul rînd reținute destul de numeroasele mențiuni autorizate care subliniază că în folclorul european contemporan există negreșit unele supraviețuiri ale căror rădăcini se pierd în negura preistoriei. Se subliniază chiar că o seamă de elemente din folclorul actualelor popoare europene, și îndeosebi sud-est europene, pot depăși uneori ca vechime însăși epoca mitologiei clasice greco-romane și a civilizațiilor Mediteranei orientale, constituind rămășițe din neolitic[20].

---

[14] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 271.
[15] *Ibidem*, p. 273.
[16] *Ibidem*, p. 380—381.
[17] *Ibidem*, p. 264.
[18] *Ibidem*, p. 382.
[19] *Ibidem*, p. 278.
[20] Cf., spre pildă, M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 241—242; idem, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 138; idem, *De Zalmoxis...* (*op. cit.*), p. 9—11, 182—185; D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei...* (*op. cit.*), p.63; V.I. Propp, *op. cit.*, p. 21; M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste — Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, 1976, p. 182—183.

Dealtfel aceasta este una dintre ideile și ipotezele fundamentale ale lucrării, recente, a lui Tr. Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.

2. Literatura etnografică românească privind păstoritul oferă o mină nesecată de atestări ale unor practici arhaice, atît în privința modului de organizare a așa-zisului „păstorit bărbătesc", deosebit de „păstoritul de familie" [21], cît mai cu seamă ca obiceiuri și eresuri, dintre care, în mod cu totul sumar, aș spicui următoarele :

Practica „armingenului" sau a „ciatăjului" [22], ca un adevărat „steag" al cetei de păstori din munții Rodnei, înălțat la constituirea obștei stînașilor.

Bogata atestare a „focului viu" [23] și a practicilor de purificare prin foc și fumigație la stînă. (Trebuie reținut că la aprinderea „focului viu" se vorbește tocmai de „verii primari" și de neofitul virginal [24], care, astfel nu întîmplător, apar și în colind !)

Oare „îngroparea carîmbului" [25] cu care se măsoară laptele și faptul că el trebuia scos din pămînt cu dinții, nu amintesc și acestea de unele interdicții din riturile de inițiere de a atinge obiectele cu mîna ?

Dealtfel, în legătură cu modul în care M. Eliade și alții se referă la spațiul sacru [26], oare stîna, deși spațiu profan și de lucru, nu este și ea un loc sacralizat, prin decupare și delimitare de spațiul neutru dimprejur, apoi prin consacrarea ei (focul sacru nestins și riturile de purificare) [27], și nu este ea ca o adevărată „casă a bărbaților" pentru ritul de inițiere de tip „Männerbünde" al ciobanului ucenic (dacă ținem seama și de unele restricții ale accesului femeii la stînă) ? !

Dacă o atare interpretare ar putea părea forțată, în schimb, este vrednic de reținut că literatura noastră păstorească vorbește deslușit despre ciobanul „cel nic" [28], despre „ucenicia" [29] la stînă, ori despre faptul că „mînătorul" spre pildă e „între altele și bătaia de joc a ciobanilor" [30].

Cel „mic" și „strein" era probabil odinioară cel care, pentru a fi acceptat în ierarhia stînei, trecea prin unele grele încercări, poate ca informatorul lui T. Papahagi, din Văleni — Maramureș, de 73 de ani în 1922, care cu lacrimi în ochi îi dicta folcloristului un text, folcloristul simțindu-se îndatorat să menționeze la sfîrșitul textului „D. Ivănciuc «înstreinat ca păcurar» din copilărie în Șieu"... [31].

---

[21] Cf. Tr. Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, București, 1941, p. 200.

[22] Cf. T. Morariu, *Viața pastorală în munții Rodnei*, București, 1937, p. 142 (cf. *ibidem* și imaginile din planșa II).

[23] Cf. *ibidem*, p. 142 (vezi și imaginea din planșa IV).

[24] Cf., spre pildă, I. Mușlea, *Cercetări folklorice în Țara Oașului*, în „Anuarul arhivei de folklor", an. 1 (1932), p. 146—147 ; A. Georgeoni, *Contribuțiuni la păstoritul în Maramureș*, București, 1936, p. 72—73 ; T. Morariu, *Contribuțiuni la aprinderea «focului viu» în Ardeal, Maramureș și Bucovina*, în „Anuarul arhivei de folklor", an. 4 (1937), p. 235 ; I. Mușlea, *Materiale pentru cunoașterea și răspîndirea «focului viu» la români*, ibidem, p. 240.

[25] Cf. T. Morariu, *Viața pastorală în munții Rodnei*, p. 181.

[26] Cf., spre pildă, J. Cazeneuve, *Les rites et la condition humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, [1957], p. 280—281.

[27] Cf. M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 29 sqq.

[28] Cf. I. Diaconu, *Păstoritul în Vrancea*, în „Grai și suflet", an. 4 (1929 — 1930), p. 272.

[29] Cf.A Georgeoni, *op. cit.*, p. 82, 86.

[30] Cf. I. Stoian, *Păstoritul în Rîmnicul-Sărat*, în „Grai și suflet", an. 6 (1933—1934), p. 66.

[31] Cf. T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București, 1925, p. LI și 38.

În sfîrșit, ce se poate spune despre unele practici atît de ciudate, ca spovedania ciobanului la copac [32] (!) și atîtea alte dovezi incontestabile că pînă în trecutul apropiat păstoria a păstrat numeroase obiecte străvechi (ca „facea", pe care T. Morariu o consideră ca o relicvă preistorică [33]) și obiceiuri din cele mai vechi timpuri, ceea ce ar putea fi un argument că ritul inițierii la intrarea în ceată a ucenicului cioban nu poate fi o simplă impresie ori născocire prin mijlocirea colindului, ba dimpotrivă !

3. S-ar putea cita numeroase afirmații și demonstrații exprese care arată că adeseori „imaginea poetică" din textele folclorice își are temeiul în practici etnografice efective [34], pe care textul le descrie, le evocă, iar uneori le păstrează ca un adevărat „chihlimbar" ori „palimpsest" al oralității — după unele pitorești formulări des folosite de D. Caracostea [35].

În cazul acesta putem admite cu destulă certitudine că, deși literatura etnografică nu atestă ritul de inițiere al ucenicului cioban, colindul transilvănean despre „judecata păcurarilor" și ciudatul „testament" *ex abrupto* al ciobanului mic și străin poate fi un bătrîn palimpsest al cărui înțeles concret etnografic de odinioară se află acum încețoșat prin evoluția continuă a textului folcloric către simbol și metaforă poetică. Colindul transilvan păstrează amintirea ritului de inițiere profesională păstorească, așa cum cîntecul Vidrosului din Cîmpia Dunării vorbește și el destul de deslușit de un scenariu inițiatic profesional, din lumea pescarilor de odinioară [36].

4. M. Eliade, ca și Vl.I. Propp, ori M. Pop și Tr. Herseni, spre a ne referi doar la cîteva pilde din literatura recentă, pledează cu hotărîre pentru „metoda" reconstituirii unor scenarii inițiatice ca un „demers perfect valabil" [37]. Prudența ne obligă să ne oprim însă la timp, căci după cum arată Vl. I. Propp, „se poate întîmpla astfel ca, punînd semnul egalității între motiv și rit, folcloristul să descopere că motivul se trage dintr-un rit cu un înțeles înnoit, ceea ce îl va obliga să explice și ritul. În aceeași ordine de idei, este posibil ca fundamentul inițial al ritului să fie uneori atît de obscur, încît ritul amintit să impună o studiere separată. Dar o asemenea cercetare nu mai cade în sarcina folcloristului, ci în cea a etnografului. Stabilind o corelare între basm și rit, folcloristul are în unele cazuri dreptul de a renunța să mai studieze ritul, întrucît ajunge astfel prea departe" [38].

---

[32] Cf. Tr. Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, p. 95.

[33] Cf. T. Morariu, *Viața pastorală în munții Rodnei*, p. 176—177.

[34] Cf., spre exemplu, M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 238; D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, p. 8, 63—64, 131, 142, 157, 174, 204, 221; M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, p. 42—48, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 61, 64, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 85, 89, 90, 91, 117, 120, 163—166; idem, *Cartea vie a culturii orale*, în „Magazin istoric", an. 12 (1978), nr. 9, p. 20; M. Brătulescu, *Poezia colindei românești*, teză de doctorat (text dactilografiat), 1978, p. 11, 55, 89, 91.

[35] Cf., spre pildă, D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, p. 208.

[36] Cf. S. Ispas, *Comentarii preliminare la* **Vidros** (*baladă și colind*), în „Revista de etnografie și folclor", t. 14 (1969), nr. 5, p. 383—393.

[37] Cf. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 226; idem, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiations*, Paris, Gallimard, 1959, p. 219; V.I. Propp, *op. cit.*, p. 3, 4, 14, 16, 21, 22, 23—24, 173, 455—456; Tr. Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, p. 100, 117, 184—185, 242, 253, 269—270, 271—274, 288, 294—295, 301, 305, 307.

[38] Cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 15.

5. Cu toate acestea, față de numeroase texte de sprijin la care trimitem în subsolul paginii [39], cîteva citate sînt totuși binevenite pentru întemeierea și circumscrierea ipotezei de mai sus. „Inutile de le répéter : l'initiation est, par excellence, un rite secret ⟨...⟩ Encore sommes-nous loin de connaître les dimensions profondes des initiations primitives" [40] — o spune unul dintre cercetătorii cei mai temeinic și consecvent preocupați de această problemă. În alte contexte, M. Eliade precizează mai întîi : „La majorité des preuves initiatiques impliquent, d'une façon plus ou moins transparente, une mort rituelle suivie d'une réssurection ou d'une nouvelle naissance. Le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophite et son retour parmi les vivants" [41]. Este exact ceea ce narează, în esență, textul colindului „clasic" și „testamentul" păstorului, din Transilvania. Nu degeaba trîmbițuca și mai cu seamă trișca așezată cu „hudele" [42] în bătaia vîntului sugerează resuscitarea simbolică implicită a păstorului, veșnic în preajma turmei sale...

Se cuvine negreșit adăugat că „fata de maior" s-ar putea explica prin evoluția firească a „motivațiilor". V.I. Propp a arătat că „motivațiile" constituie unul dintre elementele cele mai mobile ale narațiunii în cursul evoluției sale istorice [43]. În cel de-al doilea tip principal al colindului transilvan [44], „uciderea" micului păstor e cauzată de faptul că păstorii, întîlnind în cale fata, fie că cel mic e gata să o ia, fie că aceasta, la întrebarea păstorilor, îl preferă pe cel mic. Acest așa-zis „tip erotic" mi se pare mai curînd oglindind restricția, pentru ciobanul intrat și acceptat în ceată, de a ieși cu ușurință din înfrățirea juruită. Se înțelege că în cursul evoluției istorice a textului alte și alte motivații apar (hoții, lotrii etc.), cea din urmă și cea mai cunoscută fiind — dealtfel istoricește explicabilă — motivația economică din balada propriu-zisă. În mod foarte semnificativ, în variantele colindului de tip „fata de maior", micul cioban încearcă să înduplece îndîrjirea ucigașă a confraților — maeștri ai ritului —, oferindu-le rînd pe rînd bota, toporișca etc., ba chiar turma [45]. La care fîrtații răspund stereotip, chiar și în cazul turmei : „Nouă nu ne trebe,/ Că și noi avem !". Rezultă, cum se vede, îndelungata evoluție istorică a textului, de la străvechea formulă rituală a colindelor transilvănene la versiunea baladei, în care „conflictul" și „complotul" ciobanilor e determinat de motivații economice și regionale.

Pentru a reveni însă la sugestiile lui M. Eliade privitoare la istoria multiseculară a riturilor de inițiere, îl citățm iarăși : „Il est probable que, durant le moyen âge, d'autres types d'initiations étaient encore en vigueur dans de petits cercles fermés ⟨...⟩ Mais ces initiations, dans la mesure ou elles étaient encore réellement pratiquées, touchaient des milieux restreints

---

[39] Cf. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 12, 12—13, 18, 26, 27, 50, 75, 81, 200, 233, 234, 259, 272, 279, 280; idem, *Naissances mystiques*, p. 10, 14, 15, 16, 18, 19, 23—24, 233, 236. 251—253, 265; idem, *Le Sacré et le Profane*, p. 122—123, 157—158; V. I. Propp. *op. cit.*, p. 54—55, 94, 103, 106, 107, 109, 117, 129, 136—137, 147, 162—163; M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, p. 135.

[40] Cf. M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 225.

[41] *Ibidem*, p. 16.

[42] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 274.

[43] Cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 13.

[44] Cf. A. Fochi, *op. cit.*, p. 383 sqq.

[45] *Ibidem*, p. 384, nota 3.

et s'entouraient du plus grand secret. Nous assistons, sinon à la disparition totale des initiations, du moins à leur occultation presque définitive" [46]. Textul e foarte sugestiv pentru probabilitatea „ocultației" și a dispariției ritualului nostru păstoresc.

Merită negreșit reținută și această foarte prețioasă observație a lui M. Eliade despre evoluția de la scenariul inițiatic la motiv literar: „...ce que sont devenus la majorité des scénarios initiatiques, lorsqu'ils eurent perdu leur réalité rituelle : ils sont devenus ce qu'on les trouve, par exemple, dans les romans arthuriens : des «motifs littéraires». C'est-à-dire qu'ils délivrent maintenant leur message spirituel sur un autre plan de l'expérience humaine, en s'adressant directement à l'imagination" [47]. Este procesul folcloric firesc, aproape legic, al desacralizării și al continuei desprinderi din etnografie, de aspirație a „imaginii" și a „textului" folcloric tot mai mult spre simbol și metafora poetică propriu-zisă.

Nu se poate trece totuși cu vederea că M. Eliade, care în interpretarea *Mioriței* s-a referit mai curînd la „cosmosul liturgic" și la „creștinismul cosmic" [48], s-a apropiat parcă foarte mult, *malgré lui*, de o interpretare oarecum în sensul celei propuse de noi, cînd observă : „Si dans la version-colind de la *Miorița* les objets que le pasteur demande qu'on place sur sa tombe constituent en fin de compte un simulacre de funérailles, dans la ballade moldo-valaque la mort est totalement transfigurée" [49]. Cu toate acestea, M. Eliade e încă departe de a fi întrezărit în colind ritualul de inițiere propus în rîndurile de față.

Pe de altă parte, faptul că *Miorița* transilvană e mai aproape de însăși practica vieții etnografice e foarte plauzibil, după demonstrația lui I. Taloș în legătură cu variantele transilvănene ale colindului despre jertfa zidirii [50]. Paralelismul a fost foarte plastic sugerat dealtfel de aceste rînduri în unele din ultimele pagini scrise de D. Caracostea : „Sînt fire care leagă *Miorița* de *Meșterul Manole* : dragostea de îndeletnicirea proprie afirmată în fața morții. Ambele sînt înrădăcinate în datini și rituri primitive. Și ambele dau o expresie ultimă unui nucleu care, sub forme diferite, a străbătut mileniile" [51].

Dealtfel, față de toate cele de mai sus, reținem și această afirmare aforistică a lui D. Caracostea, care în cel puțin două rînduri exclamă : „A pune o întrebare nouă este într-unele privințe mai rodnic decît a o dezlega" [52].

Iar pentru cine continuă a se îndoi, în lipsa unei atestări pozitive a presupusului ritual păstoresc de odinioară oglindit în colindul transilvan, răsturnînd oarecum istoria și pornind de la un fenomen propriu zilelor noastre, oare „Plugușorul", spre pildă, practicat pînă aproape de zilele noastre nu numai ca „text", ci și ca obicei efectiv al purtării plugului și al primei brazde simbolice trase în ograda gospodarului colindat, nu tinde

---

[46] Cf. M. Eliade, *Naissances mystiques*, p. 256 ; (idem, *Initiation, rites, sociétés, secrètes*, p. 263—264).

[47] *Ibidem*, p. 258 ; (cf. și *Initiation*, ... p. 266).

[48] Cf. idem, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 241.

[49] Cf. *ibidem*, p. 239.

[50] Cf. I. Taloș, *Meșterul Manole*, București, Ed. Minerva, 1973.

[51] Cf. D. Caracostea, O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, p. 273.

[52] *Ibidem*, p. 37 și 172.

el tot mai mult cu fiecare An Nou și sub ochii noștri să devină o supraviețuire poetică, cu un atît de bogat cortegiu de imagini descriptive ale unui ritual pe cale de dispariție sub ochii noștri ? ! Și ce va putea fi „Plugușorul" „cu" sau fără *motor*, apărut în anii trecuți, peste cîteva decenii sau veacuri ? !...

Am putea spune, în încheiere, că în istoria încercărilor de a explica *Mioriția* atenția exagerată acordată metaforei „nunta mortului" — definitiv lămurită de H.H. Stahl și C. Brăiloiu — a abătut cu totul ciudat atenția de la însăși „moartea mortului" din colindul transilvan — dacă ne putem exprima astfel ! Pe de altă parte, față de evoluția și amplificarea lirico-narativă a baladei în versiunea ei moldo-munteană, colindul transilvan se încheie în chip cu totul firesc odată cu „descrierea" morții simulate și a simulacrului de înmormîntare din „testamentul" păstorului neofit, „textul" narativ oglindind îndeaproape ritualul respectiv și satisfăcîndu-se prin aceasta, fără a simți încă „nevoia" dezvoltării nunții simbolice, care va fi apanajul și cîștigul poetic incontestabil, pe lîngă celelalte noi elemente aglutinate și integrate în baladă.

NOUVELLES REMARQUES À PROPOS DE *LA MIORITZA* — CANTIQUE DE NOËL

Résumé

Suivant le modèle inégalable du commentaire extrêmement concentré de C. Brăiloiu, «Sur une ballade roumaine» (Genève, 1946), la présente étude propose une nouvelle hypothèse explicative visant « les racines » ethnographiques de la version transylvaine de *la Mioritza* — cantique de Noël.

Le type «classique» du texte poétique (selon la typologie de A. Fochi), répandu dans les contrées septentrionales de la Transylvanie, prouve une frappante affinité — qui n'a jamais été remarquée — avec les scénarios rituels d'initiation professionnelle. Il ne s'agit pas d'un « jugement », ni d'un simple complot criminel des pâtres âgés pour tuer leur jeune compagnon ! La décision spontanée et acharnée (quoique sans motif !), des «cousins» ou «frères aînés» de tuer le berger — toujours «le plus petit» et «étranger» — ne peut pas être une réelle peine capitale de leur apprenti ; il s'agit plutôt des préparatifs rituels pour accepter le jeune pâtre-novice dans la confrérie : une mort fictive, un simulacre de funérailles, suivies par la ressuscitation symbolique du néophite, étaient nécessaires.

Le passage essentiel du texte — caractéristique pour *toutes* les versions de *la Mioritza* — qui a toujours été considéré comme «le testament» du jeune berger n'est que la description métaphorique et symbolique de l'enterrement et de la ressuscitation rituelle.

L'hypothèse rend sans objet et élimine ainsi la fameuse «résignation» — tout à fait inexplicable ! — devant la mort, qui a été parfois considérée indûment comme... la véritable philosophie propre et specifique du peuple roumain !

Mais un tel rituel n'a jamais été attesté jusqu'à présent par les recherches d'ethnographie pastorale roumaine. C'est pourquoi l'article réunit certains arguments par conjecture, évoquant d'autres pratiques rituelles, survivances ancestrales dans la vie traditionnelle des bergers roumains.

Aussi est-il possible un parallélisme évident avec l'évolution tout à fait semblable du texte poétique de la ballade du *Maître Manoli* (motif de la femme emmurée), également connue comme cantique de Noël dans le Nord de la Transylvanie. L'étude de I. Taloş a établi que la version transylvaine de la ballade moldo-valaque atteste sans doute une étape archaïque du texte; l'image poétique narrative, dans les cantiques de Noël du Nord de la Transylvanie, reste encore aujourd'hui beaucoup mieux ancrée dans la proximité des croyances et des pratiques ethnographiques, rituelles, de jadis.

D'ailleurs, quant à *la Mioritza* on pourrait dire que l'attention excessive prêtée par les folkloristes aux «noces posthumes» du pâtre-personnnage de la ballade moldo-valaque, explique le regrettable manque d'intérêt des recherches ethnographiques à propos du véritable et propre sens de la mort et de la ressuscitacion symbolique du jeune pâtre transiylvain.

MOTIVUL LEULUI ÎN CONTEXTUL COLINDELOR VÎNĂTOREȘTI

MONICA BRĂTULESCU

Ne vom referi cu totul tangențial la posibila obîrșie a motivului leului în folclorul românesc, anumite elemente legate de această problemă slujindu-ne ca suport pentru analiza de text.

Este improbabil, dacă nu exclus, ca pe teritoriul țării noastre leul să fi fost cunoscut ca specie animală concretă [1]. Originea colindei românești a leului ridică deci un semn de întrebare și, fapt care face să sporească perplexitatea, acest motiv lipsește [2] din repertoriile de Crăciun ale popoarelor din sud-estul Europei.

Considerînd că descoperirea pe teritoriul nostru a două reprezentări ale luptei lui Herakles cu leul — o statuetă de la Histria și un relief găsit în Oltenia, opere de import sau copii locale după modele helenistice sau grecești — „dovedește, fără posibilitate de replică, existența paralelă implicită a mitului lui Herakles" [3], A. Fochi indică drept sursă a motivului popular românesc un stimul primit din mitologia clasică. Atragem atenția că pentru a veni în sprijinul ipotezei derivării colindei leului din tradiția greco-romană ar fi trebuit să se poată demonstra nu atît circulația mitului lui Herakles în enclava histriotă sau într-un punct izolat din Oltenia, cît mai ales probabilitatea difuziunii acestui mit în păturile largi ale populației dacice romanizate. Amintirea mitului clasic s-ar fi reîmprospătat în memoria poporului nostru, conform opiniei lui A. Fochi [4], pe baza sugestiilor deduse

---

[1] Mărturiile autorilor antici semnalează ca o curiozitate prezența leilor pe o arie restrînsă (Peloponez) din sudul Peninsulei Balcanice, v. Jacques Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins* (*Cynegetica*), Thèse pour le doctorat ès Lettres presentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Edition de Boccard, 1952, p. 393—394.

[2] Petru Caraman, *Obrzęd Koledowania u Slowian i u Rumunów*. Studjum porównaweze, Polska Akademja Umiejętnosci Prace Komiaji etnograficznej, nr. 14, Cracovia, 1933, p. 63.

[3] Adrian Fochi, *Colindul leului*, în „Limbă și literatură", vol. XXVI, București, Societatea de științe filologice din Republica Socialistă România, 1970, p. 110.

[4] Consecvent ipotezei obîrșiei clasice a colindei leului, A. Fochi ia în considerație doar scenele cu Samson (*op. cit.*, p. 112), care asemenea mitului lui Herakles pot fi raportate la modelul Ghilgameș. Atragem atenția că iconografia creștină reprezintă leul nu numai în scenele cu Samson, dar și în cele cu Daniil și în Judecata de apoi, simbolica leului (în parte preluată din păgînism) fiind cînd pozitivă, cînd negativă; v. Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, Tome premier, *Introduction générale*, 1955, tome second, *Iconographie de la Bible*, 1956, vol. I, p. 92, vol. II, p. 236, 240—241, 391.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 63—88, București, 1979

din vizionarea scenelor bisericești cu Samson. Dat fiind faptul că atît reprezentările cu Herakles [5], cît și cele cu Samson [6] nu constituie în perimetrul sud-est european un apanaj al spațiului locuit de români, absența motivului leului la popoarele învecinate rămîne inexplicită. Dar să trecem peste acest amănunt pentru a confrunta scenele cu Samson, atestate pe teritoriul românesc, cu textul colindei leului.

Examinînd iconografia românească pe tema luptei lui Samson, putem constata că majoritatea lucrărilor deformează sau prezintă cu stîngăcie modelul animalier, dar reţin totuşi anumite detalii relativ exacte — coamă, coadă, labe etc. Fără îndoială, artiştii locali nu văzuseră niciodată lei; ei posedau însă anumite cunoştiinţe privitoare la acest animal prin intermediul prototipurilor de scene bisericeşti, dintre care şi episodul biblic al luptei lui Samson cu leul. Modelele unor scene destinate decorării bisericilor făceau parte din recuzita meşteşugărească a vremii, circulînd aproape exclusiv pe linie de breaslă.

Care sînt coordonatele leului la nivelul textului colindei? Leul capătă accepţiunea vagă de personaj care cumulează atribute confuze şi contradictorii. Leul colindei are coarne [7], paşte; există chiar variante care ezită între numele cerbului şi cel al leului [8] sau substituie acestuia alt animal cunoscut din experienţa nemijlocită a oamenilor acestor locuri — ursul [9]. Totodată leului i se atribuie capacitatea de a mînui armele, iar unele variante îl prezintă în postura de pretendent al sorei eroului sau îl asimilează categoriei zmeilor. Asupra ambiguităţii leului vom reveni în cursul expunerii.

Desigur, folclorul face abstracţie de limitele dintre real şi ireal, verosimil şi absurd; după cum vom încerca să demonstrăm, există şi alte cazuri de incongruenţă în sfera poeziei orale. Dar, oricît de mult am pune pe seama procesului de elaborare folclorică, trebuie să recunoaştem că modalitatea de tratare a leului ca motiv de colindă trădează nu numai absenţa unor date aperceptive minimale privitoare la configuraţia animalului, dar şi nesocotirea sau ignorarea datelor indirecte care puteau fi deduse din familiaritatea cu reprezentările plastice ale luptei lui Samson. Acestea din urmă — în măsura în care au fost susţinute de comentariul biblic — au putut stîrni în mintea colindătorilor unele asociaţii concrete între leul ucis de Samson şi personajul omonim din colindă. Luînd însă în consideraţie strict textul colindelor cu leu, apreciem ca inoperantă influ-

---

[5] A. Fochi semnalează în mod scrupulos scene cu Herakles descoperite pe teritoriul Bulgariei, v. *op. cit.*, p. 111, nota 60.

[6] V. scenele cu Samson de la muntele Athos (anterioare ca dată scenelor noastre) citate de A. Fochi, *ibidem*, p. 108.

[7] A. Fochi *(ibidem)* atrage atenţia că leul colindei românești este prezentat ca un ierbivor care paşte (p. 104) sau are coarne (p. 102, nota 6).

[8] V. Béla Bartók, *Rumanian Folk Music. Carols and Christmas Songs* (*Colinde*), Edited by Benjamin Suchoff, Texts Translated by E.C. Teodorescu, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, Volume four, nr. 1 f, Păucineşti-Sarmisegetuza — Hunedoara, nr. 1 g, Riu de Mori — Hunedoara. Menţionăm doar numărul pieselor, număr care se menţine constant şi în ediţia maghiară a colindelor culese de Bartók.

[9] N.I. Dumitraşcu, *De serbători. Colinde*, Sibiu, „Foaia poporului", 1920, p. 24—27, nr. 2, Gîldău-Jegălia — Ialomiţa.

ența exercitată de scenele cu Samson și greu de demonstrat [10] derivarea din mitul lui Herakles.

Se reactualizează nedumeririle privitoare la filiera colindelor românești cu leu. De astă dată introducem o precizare menită a circumscrie pata albă. În repertoriile de Crăciun la noi, ca și la popoarele învecinate, confruntarea dintre un tînăr sau o tînără cu un animal nociv, contingent fantasticului, nu reprezintă o temă singulară [11]. Singular, și desigur surprinzător, este faptul că doar în repertoriul de Crăciun al românilor eroul se confruntă cu un personaj fabulos care poartă numele de leu.

Poate faptul că, într-o masă de limbi slave sau slavizate, doar româna și-a constituit fondul lingvistic principal pe baza latinei ar arunca o lumină asupra unui factor care a pregătit apariția unui motiv de colindă sub emblema leului. Fără îndoială că populația dacă romanizată poseda o noțiune, implicit și un termen pentru a desemna atît numeroasele monumente leonine implantate de către cuceritori în Dacia, cît și efigia leului frecventă în monedele imperiale [12]. Se poate presupune că termenul, probabil latin, folosit de către daco-romani prin referință la monumentele sau efigiile leonine nu a dispărut odată cu retragerea puterii imperiale din Dacia și, într-o formă oarecare și măcar pentru un răstimp al istoriei, s-a perpetuat — chiar dacă semnificația cuvîntului a putut deveni treptat confuză. Și totuși, în lipsa unor probe documentare și ținînd seama de legile fonetismului românesc, moștenirea directă din latină a cuvîntului leu rămîne incertă [13]. Atragem atenția că nici locuțiunea „leu paraleu" — locuțiune dealtfel absentă din colindă — nu aparține, cum s-a crezut, stratului vechi al lexicului românesc. Răspîndirea acestei locuțiuni constituite pe baza unui împrumut din neogreacă (elementul de compunere „para" însemnînd foarte, tare, puternic) [14] se datorează probabil altor factori [15]. Dar chiar dacă „leul" nu ar deriva din fondul de bază al lexicului românesc și ar fi un topos preluat din bestiariile și folclorul Europei medievale [16], inserția acestui clișeu literar în repertoriul ceremonial al colindei — deci într-unul din straturile lingvistice cele mai adînci — a fost foarte probabil favorizată

---

[10] Dificultate evidentă și pentru A. Fochi, care în cele din urmă se referă la un „punct de plecare" al motivului plasat în mitul lui Herakles, și la un „punct terminus" pus pe seama experienței poetice locale, v. *op. cit.*, p. 112.

[11] Ne referim la următoarele tipuri de colindă : fata și peștele, zmeul ca pețitor al surorii eroului (tipuri atestate la noi și la bulgari), și lupta cu zmeul (atestat doar la bulgari), v. St. Romanschi, *Revista cîntecelor populare bulgare*, Știrile seminarului de filologie slavă al Universității din Sofia, Sofia, tip. P. Glușkov, 1925, cartea V, vol. I (mss. traducere de Petre Florescu).

[12] V. J. Aymard, *op. cit.*, p. 413—414, 544—548. Efigia leului figurează dealtfel și în heraldica și în unele din monedele evului mediu.

[13] V. Sextil Pușcariu, *Dacoromania*, „Buletinul Muzeului limbei române", II, 1921—1922, Cluj, Institutul de arte grafice „Ardealul", 1922, p. 699 ; *Dicționarul limbii Române*, Academia Română, București, Ed. Academiei, 1948, tomul II, fascicula III ; Alejandro Cioranescu, *Diccionario Etimológico Rumano*, Fars-Lini, Universidad de la Laguna, 1960, Fasciculo 3.

[14] V. *Dicționarul limbii române* (DLR), Serie nouă, Tomul VIII, Partea I, București, Ed. Academiei, 1972, v. *paraleu*.

[15] Prin confuzie cu moneda turcească *arsanly* introdusă în secolul al XVII-lea și numită leu din cauza efigiei leului ; moneda valora 120 de parale. Răspîndirea locuțiunii în specii populare s-ar datora poate uneori culegătorilor, care transcriau narațiunile folclorice în stil personal, iar în cazul baladei contactelor directe stabilite între rapsozi și curțile boierești.

[16] După opinia lui E. Curtius, leul din tradiția evului mediu european ar fi un topos preluat din poezia și retorica antichității ; v. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, în românește de Adolf Armbruster, București, Ed. Univers, 1970.

de latinitatea limbii române şi de preexistenţa unui termen local, care, devenind cu timpul obscur sau desuet, a putut fi dislocuit sau doar „modernizat" sub influenţa unui fonetism alogen.

Oricare ar fi adevărata sa filieră în folclorul românesc, lipsa de relaţie cu atributele concrete ale animalului, funcţia sa aproape de nume propriu, aplicat unui personaj care s-ar putea chema şi altcum fără a tulbura coerenţa tipurilor respective de colindă, sugerează adoptarea „leului" ca o noţiune descărnată sau ca un termen confuz cu o sferă semantică în curs de dezagregare.

Valorificarea particolelor noţionale sau a termenilor goliţi de înţeles ţine de legile proprii constituirii miturilor, de acel proces [17] în virtutea căruia elemente disparate sau reziduurile devin componenţii unei structuri mitice. Oare atributele vagi care ţes o aură de mister în jurul Dulfului, „Duh de mare,/ Apă îndoită cu sare", nu denotă, ca şi în cazul leului, elaborarea motivului pe baza unor avataruri? Apreciem că nu tot ce ne întîmpină astăzi ca obscur în poezia orală a avut necesarmente, pe o treaptă mai veche a culturii populare, un caracter explicit. Se impune a distinge între efectele corupţiei unor noţiuni cîndva limpezi în conştiinţa purtătorilor tradiţiilor orale şi obscurităţile de ordin genetic — datorate constituirii unor motive prin referinţă la noţiuni cunoscute fragmentar sau confuz.

În mod virtual, contactarea cuvîntului sau noţiunii leu poate fi atribuită şi unor circumstanţe aleatorii; nu întîmplător însă, un animal exotic, pentru noi, ca leul a devenit numele unui personaj al colindei. Prin însuşi vidul lor, necunoscutele oferă mesajului mitic condiţii optime de modelare. Desigur, atunci cînd nu operează cu necunoscute, mitul îşi arogă dreptul de a trata cu libertate datele cunoscute; poate să exprime ambiguitatea asociind termeni incompatibili pe plan real, cumulînd de pildă într-un singur personaj atribute proprii unor specii sau regnuri diferite. Noţiunile vagi, cuvintele desemantizate sau împrumuturile dintr-o sferă obscură, eschivîndu-se confruntării cu datele cunoaşterii şi observaţiei directe, prezintă marele avantaj că permit cu uşurinţă adaptarea termenilor operaţionali ai mitului la situaţii diferite, încărcarea lor succesivă cu sensuri circumstanţiale.

În lumina acestor consideraţii, părăsim terenul litigios şi fugace al ipotezelor legate de geneză pentru a încerca să determinăm sensurile al căror purtător şi emisar a devenit leul ca motiv al colindei româneşti.

Demersul elucidării semnificaţiei „leului" reclamă o interogare atentă a contextului acestui motiv.

Pornind de la constatarea unor analogii şi întrepătrunderi, vom lua ca termen de referinţă, pentru variantele cu leu, categoria colindelor vînătoreşti.

Reamintim că analiza de ansamblu a colindatului evidenţiază, atît la nivelul gestualităţii şi prescripţiilor, cît şi la nivelul textului, perpetuarea unor elemente deduse din riturile de pubertate, rituri tipice societăţilor de vînători. Iniţierea puberilor implica un ansamblu de practici menite a aboli temporar (şi ulterior a reinstitui şi sublinia) distanţa dintre ordine-

[17] Proces la care se referă Claude Lévi-Strauss, definindu-l prin analogie ca „bricolage"; v. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33.

dezordine, animal-uman, viață-moarte. Semnalăm ca o remanență a acestor manifestări care aparțin sferei largi a riturilor de răsturnare [18], dreptul cetei de a pedepsi gazdele inospitaliere, ca și impunitatea colindătorilor în cadrul obiceiului denumit global „a bate tufa". De menționat de asemenea că o serie de manifestări complementare colindatului, travestiri, mascări, instrumente zgomotoase, reprezintă o replică desemantizată a confruntărilor cu întruchipări zoomorfe, cu ipostaze mitice și în genere a recuzitei terifiante din scenariul riturilor pubertății.

La nivelul textului, și cu deosebire în categoria colindelor vînătorești, elementele preluate din scenariul inițiatic ocupă un loc important. Atragem atenția că relația definitorie pentru colindele vînătorești — relația de opoziție dintre un personaj uman în postura de agresor virtual și un animal în ipostaza de presupusă victimă a omului — se reduce uneori la un simplu enunț, distanțîndu-se considerabil de tema vînătorii. Dar, chiar cînd aceasta din urmă este amplu tratată, nu cadrul concret al vînătorii aruncă o lumină asupra semnificației textului, ci conotațiile privitoare la prescripțiile și secvențele riturilor de sorginte vînătorească. Elementele rituale nu se situează însă la același nivel și nu reprezintă în textul colindelor vînătorești o masă omogenă; aceste elemente se diferențiază sub raportul referinței la o anume prescripție sau secvență inițiatică, dar mai ales în funcție de distanța și poziția adoptată de colindă față de riturile societăților de vînători. Desigur, ne preocupă strict gradul de aderență la ritual al textului, nu și atitudinea agenților contemporani ai colindei. Pentru aceștia, conștiința unei conexiuni cu riturile vînătorești s-a pierdut de foarte multă vreme.

Luînd drept criteriu componenta rituală și modalitatea de tratare a acesteia la nivelul textului, putem distinge în categoria colindelor vînătorești mai multe clase. Decupajul astfel obținut nu coincide în mod obligatoriu cu distincțiile de ordin tipologic; subsumăm aceleiași clase textele echivalente ca semnificație rituală, fără a ține seama de eventualele deosebiri tipologice. De menționat, de asemenea, că nu ne-am propus să cuprindem întreaga variabilitate a colindelor vînătorești într-o rețea deasă; divizînd pe clase această categorie de texte, am avut în vedere conotațiile rituale dominante ale unor tipuri de colindă. Drept corectiv, vom încerca să semnalăm în text sau prin note cazurile semnificative care scapă clasificării noastre sau se plasează la interferența unor clase. Adăugăm precizarea că, în analiza textelor circumscrise unor clase, vom stărui asupra efectelor de retorică doar în măsura în care acestea sînt relevante prin relația lor cu ritul. Pentru fiecare clasă ne propunem să urmărim : a) personajele, b) relația instaurată între personaje, c) gradul de aderență la ritual, d) eventualele cazuri de substituire a animalului tip al clasei prin leu.

Includem unei clase A textele în care confruntările om-animal se încheie cu uciderea animalului. De regulă, victima este un animal sălbatic comestibil — cel mai des cerbul —, iar epitetele și funcțiile ce i se

---

[18] „Rites of Revearsal", v. Roger D. Abrahams and Richard Bauman, *Ranges of Festival Behaviour*, în *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Edited and with an Introduction by Barbara Babcock, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978, p. 194.

atribuie corespund în bună măsură planului veridic : cerbul „stretior" [19] rumegă, se adapă, aţipeşte [20], iar boul „negru" muge şi paşte [21]. Personajul uman-tip al clasei de care ne ocupăm este flăcăul în postura vînătorului exemplar ; calificat ca „voinic" [22] sau ca „bun bărbat" [23], tînărul ştie să gonească vînatul, să-i ia urma sau să-l surprindă în momentul propice — cînd acesta sătul adoarme [24] sau cînd se adapă [25] — şi-l răpune printr-o lovitură de maestru, ţintind spata din dreapta [26]. Relaţia de tranzitivitate instaurată între om ca erou-subiect şi animal ca obiect se desfăşoară în planul vînătorii şi se justifică de obicei printr-un artificiu retoric — motivaţia fiind îngîmfarea cerbului sau orgoliul vînătorului. S-ar putea deduce că această clasă de texte se axează pe o tematică strict profesională. Anumite conotaţii dilată însă cadrul concret al vînătorii, dezvăluind o motivaţie de alt ordin. Constatăm de pildă că, în unele tipuri de colindă, vînătoarea, încheiată cu un adevărat măcel, „un pod de oase" sau „un pod de carne de ciută" [27], are loc nu într-o zi oarecare, ci joia — zi considerată propice practicilor rituale în tradiţia populară românească. De menţionat de asemenea că vînătorului i se aplică frecvent apelativul de „mirel", iar vînătoarea capătă uneori nuanţa de condiţie premaritală ; „Mi s-o lăudatu/Mirel bun bărbatu/Că nu s-o-nsurare/Pîn'o săgieta/Şel şerbuţ de munte" [28]. Deosebit de semnificative pentru relaţia dintre vînătoare şi nuntă sînt finalurile tipice acestei clase de texte — perspectiva nunţii deschizîndu-se tînărului abia după ce acesta a izbutit să răpună vînatul. Unui personaj episodic feminin, dar mai ales animalului săgetat — în aşa numitul său testament [29] — le revine rolul de a anunţa încheierea cu succes a vînătorii şi posibilitatea căsătoriei tînărului. Rezultă că tînărul vînează în calitate de candidat virtual la căsătorie, iar vînătoarea depăşeşte ca obiectiv planul pragmatic imediat ; uciderea vînatului atrage după sine recunoaşterea competenţei profesionale a tînărului şi eligibilitatea sa ca mire. Toate aceste conotaţii ale clasei A indică drept matrice scenariul iniţierii la pubertate. Ca reflex ale intereselor vitale ale societăţilor vînătoreşti, riturile de pubertate acordau un loc important introducerii generaţiei tinere în secretele îndeletnicirii de vînător ; pentru a obţine statutul de adult, implicit şi dreptul la căsătorie, puberii trebuiau să facă faţă unor probe multiple, vînătorile funcţionînd ca mijloace de verificare a calificării profesionale. Modalitatea de tratare a vînătorii în colindele A sugerează constituirea matricei acestei clase de texte prin referinţă la prescripţii care au aparţinut cîndva unei faze active a riturilor iniţierii. Constatăm de pildă că nu numai oamenilor, dar şi animalelor li se atribuie

[19] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, tip. „Modernă", 1885, p. 65, „Bucureşti".

[20] A.I.C.E.D., fg. 1616 b, Peceneaga — Tulcea, culeg. I. Cocişiu, 1936.

[21] A.I.C.E.D., mg. 2958 I y, Mlăceni-Periş — Vîlcea, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, C. Mohanu, 1965.

[22] Gh. Neagu, *Colinde din Ialomiţa*, Roşiorii de Vede, f. ed., 1946, p. 18.

[23] A.I.C.E.D., mg. 2602, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

[24] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 64—65, „Bucureşti".

[25] Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text şi melodie*, culese şi notate de..., Craiova, „Scrisul românesc", [1931], p. 9—11, nr. 11, Lipova — Banat.

[26] A.I.C.E.D., fg. 1616 b, Peceneaga — Tulcea, culeg. I. Cocişiu, 1936.

[27] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 60—61, nr. 46, Călăraşi — Ialomiţa.

[28] A.I.C.E.D., mg. 2602 I d, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

[29] A.I.C.E.D., fg. 1616 b, Peceneaga — Tulcea, culeg. I. Cocişiu, 1936.

obedienţă la ordinea instituită de rit. Faptul că însuşi animalul săgetat enunţă consumarea sa la nunta vînătorului denotă recunoaşterea statutului de victimă rituală atribuit vînatului. Caracterul imperios al vînătorii ca secvenţă obligatorie a ritului se comută în lege a destinului implacabil. În zadar este păzit cerbul de mama sa[30], în zadar previne ciuta asupra primejdiei masacrului turmei [31], vînătoarea intervine ca o fatalitate — vînatul nu se poate eschiva vînătorului [32]. Dimpotrivă, variantele în care animalul izbuteşte să fugă [33] sau este cruţat din milă [34] indică slăbirea puterii coercitive a prescripţiilor rituale şi implicit distanţa faţă de rit. Din aceste motive am exclus din clasa A textele amintite. Apreciem de asemenea că rarele cazuri [35] în care animalului tip al clasei A i se substituie leul reprezintă decalcuri nesemnificative. Adaptarea stîngace a modelului actanţial al victimei trădează incompatibilitatea leului cu animalul tip al clasei A. Sortit morţii, leul cere vînătorului „Cu carnea mea să zideşti", iar într-un text singular de baladă [36], sub presiunea modelului propriu acestui gen, leului i se taie capul ca unui condamnat la moarte.

Circumscriem clasei B colindele vînătoreşti cu metamorfoze. În această clasă de texte vînatul se manifestă ca un personaj ambiguu; sub aparenţa de animal se ascunde o identitate de ordin uman sau miraculos — dualitatea de roluri atribuindu-se de obicei metamorfozei. Ambiguitatea se instalează de la bun început. În ipostaza de animal, vînatul nu ma corespunde ca în textele A planului veridic; cerbul cîntă [37], doarme subi un paltin care „D-umbră-şi d-are, frunză n-are" [38], rîde, îşi împleteşte cununi şi sfidează făţiş vînătorul [39]. Acesta se confruntă uneori nu cu cerbul, ci cu trei lebede, cu trei păsări [40] sau cu animale ciudate care transgresează speciile: „Flutuţ cam gălbenuţ,/Cu clonţul de auruţ" [41]. Albul, auriul sau galbenul revin des: coarnele cerbului pot fi albe [42], galbene [43] sau asemenea razelor soarelui [44], păsările sînt albe, iar fluturelui i se atribuie un cioc de aur. Revelarea unei identităţi secrete coincide cu momentul

---

[30] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 6, Nucşoara-Sălaşu de Sus — Hunedoara.

[31] V. de ex. A.I.C.E.D., fg. 13046 b, Drăgăşeni — Covurlui, culeg. P. Ştefănescu, 1938.

[32] Aceste texte au poate o relaţie şi cu magia vînătorii (asigurarea prinderii vînatului).

[33] Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, f. ed., 1880, p. 89—91.

[34] A.I.C.E.D., fg. 14185 c, Boşorod — Hunedoara, culeg. E. Comişel, O. Bîrlea, 1951; textul citat are poate o relaţie cu interdicţia de a vîna animale tinere.

[35] Teodor Bălăşel, *Versuri populare române. Ceremonioase, adunate şi coordonate* de..., vol. I, cărticica I-a, Craiova, Ed. Ramuri, [1919], p. 26—27, nr. 7, Bălăceanu — Buzău; G. Breazul, *Colinde*, Craiova, „Scrisul românesc", 1938, p. 165—166, nr. 106, „Muntenia"; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 212, nr. 227, Cioara de Jos — Alba.

[36] „Neamul românesc pentru popor", 23 (1935), nr. 1—2, p. 26, baladă comunicată de E. Siminel, fără precizarea localităţii.

[37] I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, vol. I, Bucureşti, Editura Casei şcoalelor, p. 106, nr. 27, Călineşti — Maramureş.

[38] A.I.C.E.D., fg. 4729 a, Codrii Crinceşti-Dobreşti — Bihor, culeg. I. Cocişiu, 1931.

[39] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 100—101, nr. 92, Lejnic — Hunedoara.

[40] T. Bălăşel, *op. cit.*, p. 51—52, nr. 27, Catane-Negoi — Dolj; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 160—161, nr. 168, Cărăstău — Hunedoara; A.I.C.E.D., fg. 9197 a, Girişu Negru-Salonta — Crişana, culeg. E. Comişel, 1941; A.I.C.E.D., mg. 2603 I h, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

[41] A.I.C.E.D., mg. 2603 I a, Tisa-Hălmagiu — Alba, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

[42] A.I.C.E.D., fg. 10259 a, Feregi — Hunedoara, culeg. I. Cocişiu, 1946.

[43] A.I.C.E.D., fg. 4729 a, Codrii Crinceşti-Dobreşti — Bihor, culeg. I. Cocişiu, 1931.

[44] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 4 a, Urisiu de Sus-Reghin — Mureş.

în care vînătorul se pregătește să ucidă vînatul. Acesta se declară ca un personaj uman : „fiii celui uncheș" [45], fecior de împărat [46], fiu de diecel [47], în cazul celor trei păsări ca trei sărbători sau trei zile sfinte ale săptămînii [48] și foarte des ca Sfîntul Ion. Dar, indiferent de ipostaza asumată — rol uman sau extrauman — și de pretinsele cauze ale metamorfozei, dezvăluirea unei identități ascunse atrage după sine recunoașterea prestigiului și autorității personajului întruchipat în animal. Acesta enunță poruncitor interdicția săgetării, iar vînătorul se supune fără a riposta : „Harcășăl dac-auză/Pusă harcuntr-un genunche/Și mi-l rupsă-n mii și sute" [49]. Ca și în clasa A, rolul vînătorului revine de regulă flăcăului. Vînătoarea reducîndu-se însă la schițarea gestului, atributele profesionale ale eroului sînt mult mai palide decît în textele care prezintă vînătoarea ca un act consumat (clasa A). Vînătorul deține funcția de erou-subiect doar în secvențele corespunzătoare tentativei de vînare a animalului. Prin autodemascarea sa, vînatul dobîndește ascendent asupra vînătorului. Raportul dintre personaje se modifică : animalul devine erou-subiect, iar vînătorul obiect. Un caz extrem de inversare a relației vînător-vînat îl oferă varianta nr. 4 a culeasă de Bartók ; amenințînd cu moartea pe „cel uncheș", cerbii se situează pe poziția de agresori, iar vînătorul pe poziția de victimă virtuală a vînatului. Este evident că în textele B vînătoarea reprezintă doar pretextul întîlnirii eroului cu un personaj care împrumută aparența de animal. Afinitatea acestei categorii de personaje cu sfera ritului se trădează în frecvența unor epitete cu conotații inițiatice binecunoscute (albul, auriul, galbenul), ca și în caracterul intangibil al animalelor cu o identitate ascunsă. Apreciem că întîlnirile dintre un vînător și un animal ambiguu învestit cu prerogativa imunității au la bază confruntările cu măști practicate în riturile de adolescență. Parte din conotațiile colindelor B păstrează ecoul unei perioade de aderență la prescripțiile rituale și la funcția măștilor inițiatice. Astfel putem constata că, în virtutea statutului de personaj sacru conferit măștilor zoomorfe, se pomenește de o „fiară sfîntă" [50] sau de cutremurarea [51] vînătorului atunci cînd acesta ia cunoștință de identitatea secretă a animalului. De observat de asemenea că în variantele tipului „Cel uncheș" prescripțiile rituale se dovedesc mai tari decît relațiile de rudenie ; vînătorii cu chip de cerb nu se lasă înduioșați de apelul mamei [52] — ei rămîn în codru, respectînd astfel recluziunea impusă de rit. Analiza de ansamblu a colindelor B denotă însă că matricea inițiatică a acestei clase de texte a suferit mutații și reinterpretări. Devenite incompatibile cu structura socială și cu evoluția mentalității, secvențele care urmăriseră

---

[45] Ibidem.

[46] I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 106, nr. 27, Călinești — Maramureș.

[47] Tache Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, Academia Română, „Din viața poporului român", Culegeri și studii, XXXIII, București, „Cultura națională", p. 34.

[48] T. Bălășel, *op. cit.*, p. 51—52, nr. 27, Cătane-Negoi — Dolj ; A.I.C.E.D., fg. 9197 a, Girișu Negru-Salonta — Crișana, culeg. E. Comișel, 1941 ; mg. 2603 h, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herțea, 1963.

[49] A.I.C.E.D., mg. 2603 I m, Tisa-Hălmagiu — Arad, culeg. O. Bîrlea, I. Herțea, 1963.

[50] A.I.C.E.D., fg. 4729 a, Dobrești — Bihor, culeg. I. Cocișiu, 1931.

[51] „June dacă-mi auzeare/El tare se-nspăimîntare", S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 100—101, nr. 92, Lejnic — Hunedoara.

[52] B. Bartók. *op. cit.*, nr. 4 a, Urisiu de Sus — Mureș ; în acest tip de colindă tatăl este de fapt un emisar al mamei.

într-o fază activă a ritului să educe curajul și să creeze puberilor iluzia contactelor cu strămoșii sînt asimilate unor practici reprobabile și cu trecerea timpului sensul și obîrșia lor se obliterează. La acest proces a contribuit și influența exercitată de creștinism; ipostaza zoomorfă a personajelor inițiatice capătă înțelesul de pedeapsă, spiritelor ancestrale li se substituie Sfîntul Ion, pe alocuri insinuîndu-se și noțiunea păcatului [53]. Nu trebuie însă să ne grăbim a interpreta ideea de blestem, asociată frecvent personajelor zoomorfe, drept expresia ostilității creștinismului față de practicile păgîne. Conotația de blestemat decurge din polivalența noțiunii de sacru [54], care însumează sensuri pozitive și negative, sensuri care se pot inversa. Semnalăm ca atipice și extrem de rare [55] — o singură variantă după știința noastră — cazurile în care leul deține rolul animalului cu o identitate secretă.

Constituim clasa C prin referință la colindele în care vînătorul cruță vînatul în schimbul unei făgăduieli. Ca și în clasa B, animalul presupus a fi săgetat — un cerb, o pasăre sau dulful — contravine planului veridic. Cerbul poartă uneori un leagăn de mătase [56], coarnele sale pot fi asemuite razelor soarelui [57], pasărea spune ghicitori [58], iar dulful cumulează atribute eterogene, configurîndu-se ca o făptură misterioasă — are o soră aptă a deveni ibovnica vînătorului, locuiește în adîncurile mării și face incursiuni pe uscat. Spre deosebire însă de animalele ambigue din clasa B, animalele clasei C nu se identifică unor personaje miraculoase și implicit nu beneficiază de o autoritate de ordin sacru. Adresîndu-se vînătorului, animalele clasei C adoptă tonul suplicației: „Ține, Ioane, ține,/Ține de-a mai da,/ De-a mă săjeta" [59] sau „Ține, doamne, ține..." [60]. Constatăm totuși că, deși nu posedă prestigiul și intangibilitatea personajelor zoomorfe din clasa B, animalelor clasei C li se recunoaște o anumită putere în sfera eroticii. Vînătorul cruță vînatul nu din milă, ci pentru că acesta oferă drept compensație posibilitatea obținerii unei iubite. Vînătorului i se făgăduiește de obicei găsirea viitoarei sale alese, „Unde iarba crește,/În patru se-mpletește", în acele tărîmuri izolate pe care le asociază eroticii și unele cîntece ceremoniale de șezătoare și Lioară, ca și anumite balade [61]. Definitoriu pentru animalele clasei C este rolul lor de personaje stricătoare. Dacă animalele cu o identitate ascunsă se mulțumesc să sfideze vînătorul — să rîdă

---

[53] A.I.C.E.D., fg. 8921, Ruja-Agnita — Brașov, culeg. I. Cocișiu, 1940.

[54] Sub acest raport este demn de reținut faptul că în latină *sacer* semnifică sacru, dar și blestemat; v. Francis Vian, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, p. 509, vol. I, *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des religions*, Presses de l'imprimerie Sainte Catherine à Bruges, Gallimard, 1970.

[55] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal. Datini de Crăciun și credințe poporane*, culegere cu anotațiuni și glosar de..., Academia Română, „Din viața poporului român", Culegeri și studii, XXII, București, „Socec & comp. și C. Sfetea", 1914, p. 58, nr. LXIX, „Cicudin-Cîmp".

[56] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 113, nr. VII, „Țara Hațegului".

[57] *Ibidem*, p. 162—163, nr. XCIII, „Țara Oltului".

[58] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 76—77, „București".

[59] A.I.C.E.D., fg. 14185 c, Boșorod — Hațeg, culeg. E. Comișel, O. Bîrlea, 1951.

[60] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la Români. Crăciunul*. Studiu etnografic de..., Academia Română, „Din viața poporului român", Culegeri și studii, XX, București, „Socec & comp. și C. Sfetea", 1914, p. 18, Rîmnicu Sărat — Ploiești.

[61] Avem în vedere referințele din balada *Trei fete la flori*, ca și mențiunile din alte specii; v. M. Brătulescu, *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 23 (1978), nr. 1.

sau să își agațe de coarne cununi —, la animalele clasei C această atitudine se comută în acțiune de prejudiciere; cerbul paște iedera care împrejmuiește casa vînătorului, iar dulful pradă de poame un măr. Acțiunile personajelor stricătoare nu își găsesc o acoperire într-o motivație de ordin biologic, în foamea sau lăcomia animalică. Cerbul mănîncă iedera, dar comite și un act gratuit, încurcă trestia [62], iar dulful este nociv nu atît prin ceea ce consumă, cît prin daunele pe care le aduce copacului: „Prinse-j mere a le mînca./Nu mînca cît le strica,/Păn frunza-i dărăpănau" [63]. Eroul clasei C coincide parțial cu tînărul vînător din textele B; în amîndouă clasele, vînătoarea reducîndu-se la o intenție, excelența profesională a eroului nu are teren de manifestare. În clasa C intervin însă elemente noi. Eroul posedă atribute vînătorești — arc, săgeată sau pușcă —, dar apare și în ipostaza gospodarului: „Cest tînăr voinicu/Ce curți și-a croitu?/ Cam din sus de drum,/ 'Nalte și frumoase,/ Albe luminoase" [64]. Înregistrăm de asemenea o revenire la ipostaza — tipică textelor A — de candidat la căsătorie; tînărul numit și „mirel" [65] renunță la vînătoare în perspectiva obținerii unei mirese. În clasa C, ca și în textele B, relația dintre personaje este instabilă. Vînătorul deține funcția de erou-subiect doar în secvențele corespunzătoare tentativei de ucidere a vînatului. Prin acceptarea propunerii animalului care făgăduiește că va duce vînătorul spre un tărîm unde acesta își va găsi o mireasă, relația dintre personaje tinde a se modifica. În mod ipotetic, animalul devine subiect — va purta în coarne tînărul —, iar acesta obiect — va fi purtat. Inversarea rolurilor (prezentată la viitor) nu are însă caracterul de constrîngere și violență tipic modelului clasei B. Asemenea textelor B, textele C se referă la vînătoare ca la un act mimat, prezentînd sub acest raport analogii semnificative cu gestualitatea jocurilor cu măști care însoțesc pe alocuri execuția colindelor. Atributele și funcțiile animalelor clasei C indică tangența cu riturile pubertății, prejudiciile puse pe seama acestor personaje ambigue amintind turbulența puberilor pe durata inițierii. Stabilind o conexiune cu actanții scenariului inițiatic, ni se impune constatarea că între personajele zoomorfe ale clasei C și riturile pubertății există un decalaj. Relațiile instaurate de clasa C depășesc prin ostilitatea lor manifestă cadrul prescripțiilor rituale; personajele zoomorfe, în care recunoaștem exponenți ai riturilor de sorginte vînătorească, sînt resimțite ca nocive de către tînărul vînător. Dar mai este oare acesta exclusiv un vînător? Colindele C îl înfățișează ca atare, dar îl prezintă și ca stăpînul unor case „albe și frumoase" sau ca apărătorul unui măr, deci al unui arbore îngrijit de mîna omului. Poziția tînărului erou față de animalele stricătoare se clarifică prin referință la un tip de colindă care se plasează la interferența claselor C și A. Un pește, practic un omolog al dulfului, iese din mare pentru a prăda grădina unei fete. Poate faptul că acestui animal fantasc i se atribuie numele unei specii comestibile explică orientarea deznodămîntului spre modelul clasei A: „peștele" este prins în mreajă [66]

---

[62] A.I.C.E.D., fg. 5397 c, Agnita-Ghijasa de Sus — Brașov, culeg. I. Cocișiu, 1935.

[63] A.I.C.E.D., mg. 1823 h, Jegălia — Ialomița, culeg. Al. Amzulescu, M. Kahane, G. Sulițeanu, 1960.

[64] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 122—123, nr. 113, Cerbia — Hunedoara.

[65] A.I.C.E.D., 6816 c, Cărmăzinești-Ilia — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1938.

[66] Tehnica vînării cu plasa este bine cunoscută, v. J. Aymard, *op. cit.*, p. 14, 218 și 347.

de fată, carnea sa urmînd a se consuma la ospățul nupțial. Dar, independent de această evoluție a conflictului, „peștele" din tipul citat se manifestă în mod vădit ca membru al familiei animalelor stricătoare: „Cel pește de mare/ Din mare că sare,/ În grădină-i intră,/ Florile îi paște,/ Cîte paște, paște,/ Mai multe dîraște" [67]. Ca și „peștele", animalele clasei C se fac vinovate de lezarea intereselor cultivatorilor. Punctul de vedere și animozitatea acestora o exprimă numiții vînători din colindele C. Pe baza indicațiilor furnizate de text, apreciem că matricea colindelor C poartă amprenta unor mutații survenite în structura socială și reflectă declinul riturilor pubertății. Pe măsură ce aderența lor la interesele centrale ale colectivității slăbește, coeziunea internă a riturilor pubertății scade; în succesiunea secvențelor rituale intervin eliziuni, simulări și contrageri. Sub acest raport este semnificativ faptul că textele C operează un salt; dacă în clasa A, uciderea vînatului reprezenta o premisă și o condiție a căsătoriei, în clasa C este suficient ca eroul să mimeze actul vînătorii pentru a dobîndi o mireasă. În forme sărăcite, riturile de adolescență continuă să se practice, funcția lor maritală se menține, sacralitatea prescripțiilor rituale se află însă în regres. Animalele clasei C nu dețin rolul de victimă rituală, nu se identifică unor personaje sacre și nu se mai asociază noțiunii de malefic; ele își asumă doar rolul de patroni ai căsătoriei.

În sfîrșit, determinăm o ultimă clasă D prin referință la textele care prezintă vînătoarea ca o minciună. Colindele D marchează o revenire la modelul clasei A, cu deosebirea că uciderea vînatului nu mai are caracterul unei acțiuni dramatice în curs de desfășurare. Vînătoarea se comută într-o narațiune plasată la trecut și expusă la persoana întîi de către tînărul erou al clasei D, care pretinde a fi ucis „o ciutalină fără splină". Unui personaj episodic feminin îi revine rolul de a dezminți vînătoarea: tînărul nu a vînat o ciutalină [68], ci s-a întîlnit cu iubita. Asemenea eroilor clasei A, tînărul din colindele D se prezintă în dubla ipostază de vînător exemplar și de candidat la căsătorie. Prima ipostază îmbracă forma imposturii, tînărul asumîndu-și acte pe care nu le-a săvîrșit. Printr-un paradox aparent, cele mai numeroase referințe la vînătoare și la valorificarea animalului ucis le furnizează clasa D: „C-am vînat o ciută lină./ Ciuta dede jos de vad,/ Eu o tăiai fără vad,/ D-aia-i murgul asudat,/ Șoimii-s vineți fețeliți,/ Ogari dalbi îs obosiți" [69] sau „Păru ie pe la trăistari,/ Pielea-n tîrg la tăbăcari,/ Carnea-n tîrg la măcelari,/ Oasele pe la ogari,/ Mațele pe la struniari" [70]. Rolul de candidat la însurătoare nu numai că se menține, dar devine explicit, textele D încheindu-se de obicei prin considerații generale privind iminența căsătoriei tinerilor. Pretinsul vînat „ciutalina" își trădează apartenența la planul ficțiunii și la categoria „imposibilităților" prin atributul „fără splină". Modificarea de sex a vînatului, care nu mai este cerb ci ciută, pregătește decodarea vînătorii în sensul căutării unei mirese. Colindele D indică părăsirea riturilor adolescenței. Vînătoarea

---

[67] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 91, „București".

[68] Există variante în care junele se opune dezmințirii aduse de fată — ideea de impostură însă subzistă. V. de exemplu B. Bartók, *op. cit.*, nr. 7 a, Moișa-Glodeni — Mureș; G. Neagu, *op. cit.*, p. 54—55, nr. XLIII, Călărașii Vechi-Cuza Vodă — Ialomița.

[69] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 119—120, nr. XVIII, Teiuș-Alba — Hunedoara.

[70] Șt. St. Tuțescu, *Colinde* adunate de..., Craiova, tip. „Fane Constantinescu", 1909, p. 26—29, Obilești — Vrancea.

a pierdut funcţia de probă şi condiţie premaritală. Tinerii eroi ai clasei D se întîlnesc cu viitoarea lor mireasă fără a fi schiţat în prealabil nici măcar gestul vînătorii. Prin acea remanenţă tipică mitului, textele D continuă să asocieze rolul de vînător cu ipostaza de mire. Vînătoarea însă se consumă în planul retoricii şi ficţiunii. Nu întîmplător această clasă de colinde conţine cele mai numeroase referinţe vînătoreşti. Riturile de adolescenţă care se bizuiseră pe puterea reunită a unor sisteme eterogene de comunicare s-au dezagregat, amintirea lor stăruind esenţialmente sub forma expresiei verbale. În acest proces de reducţie, cuvîntul îşi asumă sarcina de a compensa prin dilatarea discursului absenţa corelaţiei cu gestualitatea rituală. În cazul clasei D, nu numai că se amplifică pentru a suplini dispariţia actului ritual, dar, în procesul desacralizării, referinţele la vînătorile premaritale se transformă în rodomontada unui pseudovînător.

Considerate în ansamblul lor, clasele colindelor vînătoreşti descriu o traiectorie care, pornind de la secvenţele riturilor pubertăţii, se distanţează progresiv de acestea. Sub raportul mutaţiilor apărute în matricea rituală a colindelor vînătoreşti, clasa D reprezintă un caz limită. Cu textele D se încheie ciclul colindelor vînătoreşti legate de riturile pubertăţii. Putem considera însă această clasă şi ca un punct de răscruce — un sfîrşit şi totodată un preludiu. Pentru că textele D anunţă translaţia secvenţelor vînătoreşti din sfera ritului în cea a retoricii. De la vînătoarea minciună şi pînă la alegoria transparentă din oraţiile nupţiale mai este doar un pas de făcut : secvenţa vînătorii se contopeşte ca stadiul următor — respectiv cu nunta —, ciutalina devine ciuta-mireasă, iar vînătorul impostor se identifică mirelui.

Propunîndu-ne o confruntare între colindele vînătoreşti şi textele în care apare motivul leului, ne revine sarcina de a preciza punctele de convergenţă sau divergenţă ale acestor două categorii. Ca şi colindele vînătoreşti, majoritatea variantelor cu leu introduc ca personaj uman tînărul necăsătorit, se adresează frecvent în practica folclorică acestei clase de vîrstă [71] — respectiv flăcăilor — şi includ, desigur într-o proporţie mult mai redusă, referinţe la elemente din recuzita vînătorii. Ce ne îndreptăţeşte să delimităm textele cu leu de categoria colindelor vînătoreşti ? Pentru a răspunde la această întrebare şi a încerca în cele din urmă să determinăm semnificaţia motivului care ne preocupă, se impune a reconsidera categoria textelor cu leu dintr-o perspectivă lărgită.

De obicei, textele cu leu au fost abordate unilateral, tipul cu cele mai numeroase atestări — o versiune foarte răspîndită a colindei leului — ocupînd centrul atenţiei [72]. Celelalte tipuri, mult mai sărace în variante,

---

[71] Mihai Pop atrage atenţia că, printr-o evoluţie survenită relativ recent, colindele vînătoreşti destinate de fapt flăcăilor au ajuns să se adreseze vînătorilor şi mai nou braconierilor. V.M. Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, Bucureşti, Întreprinderea poligr. „Bucureştii Noi", 1976, p. 49—50.

[72] Tipul prestigios al categoriei (în tipologia noastră tipul nr. 4) este analizat de A. Fochi, *op. cit.*, pe baza unui număr important de variante. Dintre celelalte tipuri, A. Fochi menţionează doar o singură variantă a tipului 3, pe care o elimină din discuţie ca neinteresantă, *ibidem*, p. 102 şi nota 7. Mihai Pop în studiul său *The Colinda with the Lion*, în Hommage à Rosetti, „Revue Roumaine de Linguistique", Tome XX, 1975, no. 5, Bucureşti, Ed. Academiei, în mod programatic analizează doar o variantă hunedoreană a tipului 4.

chiar atunci cînd n-au fost complet omise, au rămas în umbra tipului considerat pe temeiul predominanței sale numerice, dar uneori și pe baza unor criterii de ordin estetic, ca cel mai reprezentativ pentru categoria textelor cu leu.

Apreciem că, deși aparent disparate și uneori obscure, variantele incompatibile cu modelul prestigios al categoriei, nu reprezintă deviații întîmplătoare, ci tipuri distincte care furnizează date prețioase pentru descifrarea motivului leului. Vom urmări deci acest motiv în contexte diferențiate tipologic, indiferent de ponderea variantelor și fără a ne lăsa influențați de judecăți de valoare fatalmente subiective sau tributare unor canoane de obîrșie literară. Pentru fiecare tip ne propunem să determinăm conflictul personaj uman — leu și posibila sa omologie sau disjuncție față de relațiile om-animal instaurate de clasele textelor vînătorești. De menționat că majoritatea covîrșitoare a textelor cu leu aparține colindei. Există însă și unele paralele în sfera baladei asupra cărora vom atrage atenția.

Atribuim numărul 1 textelor cunoscute de obicei prin titlul *Dăliman cu soru-sa*, texte care circulă atît sub formă de colindă, cît și sub formă de baladă în versiuni foarte înrudite. Tipul 1 se îndepărtează substanțial de așa-numitul tip clasic al colindei leului. Dealtfel, după cum vom putea constata, motivul leului reprezintă doar un element tangențial al tipului 1. Personajele umane, un cioban (numit adesea Dăliman) și sora sa, nu mai au nimic comun cu lumea vînătorilor; ei sînt înfățișați în toiul unei activități tipic ciobănești — mulgînd sau mînînd turmele. Anumite semne interpretate greșit de către fată, dar corect traduse de către cioban, anunță sosirea iminentă a unor personaje care vor cere fratelui sora de soție. Nu este vorba de o cerere obișnuită în căsătorie, ci de un pețit inadmisibil din punctul de vedere al ciobanului: „Da eu cît capul sus mi-o sta/ Surioara nu mi-oi da-o" [73]. În virtutea unor reguli de comportare, ciobanul întîmpină oaspeții nedoriți după cuviință: „Șezi la noi dac-ai venit!" [74], „Să trăiți, doi voinicași,/ Hodiniți dac-ați venit!" [75] Este o politețe cu o nuanță de prudență, pentru că pețitorii se manifestă cu brutalitate și par a deține o anumită poziție. Pentru a-i îndupleca să renunțe la pretențiile lor matrimoniale, ciobanul încearcă să le ofere, în locul sorei, „Tot berbeci cu coarne-ntoarse,/ Tot o sută de miori/ Și cincizeci de gălbiori" [76]. Nu numai că resping oferta ciobanului, dar pețitorii încalcă legile ospitalității luînd prin silnicie sora gazdei: „Iei atunci s-or răpezit,/ Unu-o prinse de brățare/ Și unu de-ncingătoare/ Ș-ai apucat la fuga mare" [77]. Raptul sorei se consumă în prezența fratelui fără ca acesta să schițeze nici măcar gestul opoziției. Trecem peste elemen-

---

[73] A.I.C.E.D., fg. 5236, Bucșoaia-Gura Humorului, culeg. Tiberiu Alexandru, 1937.

[74] Emil Precup, *Păstoritul în munții Rodnei*, Universitatea din Cluj, Biblioteca *Daco-romaniei* condusă de Sextil Pușcariu, nr. 3, Cluj, Institutul de arte grafice „Ardealul", 1926, p. 41—42, nr. 2.

[75] A.I.C.E.D., mg. r/1752 b, Prundul Bîrgăului — Bistrița, culeg. G. Habenicht, 1960.

[76] E. Precup, *op. cit.*; v. și Iuliu Bugnariu, *Musa someșană. Poesii poporale române din jurul Năsăudului*, Gherla, tip. Aurora, 1892, p. 26—27, nr. 1.

[77] A.I.C.E.D., fg. 5236 a, Bucșoaia-Gura Humorului — Suceava, culeg. Tiberiu Alexandru, 1937.

tele care, mai cu seamă în versiunea baladă [78], împrumută o turnură tragică acestui deznodămînt, pentru a insista asupra peţitorilor şi relaţiei lor cu ciobanul.

Cele mai multe din variantele tipului 1 prezintă drept peţitori zmeii sau „un zmeu şi c-o zmăoaie" [79]. Întîlnim însă şi un număr restrîns de texte în care numele leului îşi face loc alături de zmeu : „Că-aşela nu-i nor de ploaie,/ C-aşela-i leu cu zmău" [80], „Că ceala nu-i nour de ploaie,/ Că-o sosit leu şi zmău" [81], „Aceea nu-i vreme grea,/ Că sînt leii şi cu zmeii" [82]. Pe alocuri, uneori chiar şi în variantele care la începutul lor menţin o echivalenţă ezitantă între numele celor două personaje, leul izbuteşte să-şi suplanteze asociatul, asumîndu-şi singur rolul de peţitor : „Aceea nu-i vreme grea,/ Că sînt leii şi cu zmeii/... Nice vorba nu sfîrşi,/ Cînd leii la ei sosi" [83]. Un proces analog de alunecare şi substituire ne întîmpină şi în unele versiuni baladă, unde prin tendinţa istorizantă proprie acestui gen îşi fac apariţia turcii : „Aceia nu-s nori de ploaie,/ Ci-s zmeii şi cu turcii" [84], „Acela nu-i nor de ploaie,/ Că vin turcii să te ieie" [85]. Fie că se numesc zmei, lei sau turci, peţitorii aparţin în mod evident unui mediu străin de lumea ciobanului, un mediu cu care acestuia îi repugnă sau îi este interzis să se înrudească. Foarte probabil că tipul 1, care permite recunoaşterea unor vestigii de matriarhat, păstrează o relaţie şi cu problema exogamiei. Dar nu aceste aspecte stau în centrul atenţiei noastre. Să revenim deci la motivul care ne preocupă. Leul-peţitor nu mai are nici o tangenţă cu animalul-victimă din clasa A. Proaspăt disociat de zmeu şi învestit cu atribute antropomorfe marcate, leul tipului 1 se defineşte ca un personaj ambiguu. Spre deosebire însă de personajele zoomorfe din clasele B şi C, leul-peţitor nu dispune nici de prestigiu sacru şi nici de rolul de patron al căsătoriilor. Leul tipului 1 nu inspiră ciobanului respect, ci doar teamă şi repulsie — el nu oferă mirese, ci le fură pentru sine prin samavolnicie. Cu privire la sediul leului şi la sfera precisă pe care acesta o reprezintă, tipul 1 păstrează discreţie. Din conotaţiile textului putem însă deduce că spre deosebire de cioban, care se manifestă ca reprezentantul unei îndeletniciri paşnice, al muncii şi al codului bunei-cuviinţe, leul poartă marca abuzului, jafului şi violenţei. În relaţia de opoziţie instaurată între exponenţii celor două lumi, leul deţine poziţia de forţă, pasivitatea ciobanului fiind echivalentă cu recunoaşterea neputinţei sale faţă de un adversar net mai puternic.

Subsumăm tipului 2 variantele în care conflictul cu leul porneşte de la disputa dreptului de stăpînire asupra unui munte. Tipul 2 este

---

[78] Unde sub presiunea modelului propriu acestui gen intervin simularea morţii surorii sau sinuciderea retorică a acesteia. V.E.Precup, *op. cit.*, p. 43—44, nr. 5 ; Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nistor, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1958, p. 95—96, nr. 38, Leşu — Bistriţa, culeg. C. Zamfir, 1935.

[79] A I.C.E.D., mg. 79 e, Ortoaia-Vatra Dornei, culeg. C. Prichici, 1951.

[80] I.A. Candrea şi O. Densusianu, *Poezii populare din diferite regiuni locuite de români*, Bucureşti, „Leon Alcalay", 1909, p. 70, nr. CX.

[81] A.I.C.E.D., fg. 5236 a, Bucşoaia-Gura Humorului — Suceava, culeg. Tiberiu Alexandru, 1937.

[82] E. Precup, *op. cit.*, p. 43—44, nr. 5.

[83] E. Precup, *ibidem* şi p. 41—42, nr. 2.

[84] *Ibidem*, p. 46—47, nr. 7.

[85] C. Zamfir..., *op. cit.*, p. 95—96, nr. 38, Leşu — Bistriţa, culeg. C. Zamfir, 1935.

un tip regresiv, reprezentat după știința noastră doar prin cinci variante [86], în majoritatea lor cu hiaturi și obscurități. Și în tipul 2 personajul uman se îndeletnicește cu păstoria. Față de tipul 1, care specifică statutul civil și de vîrstă al fetei, dar omite pe cel al fratelui — la acesta din urmă accentul căzînd pe relația de rudenie —, tipul 2 aduce unele precizări; toate variantele pomenesc de un cioban june, tinerel sau mire. Tînărul cioban al tipului 2 se află însă într-un impas pentru că „Oi el d-are, munte n-are". Asupra acestui aspect atrag atenția toate variantele, cu excepția unui singur text, unde dilema ciobanului este implicită, dar nu expresă [87]. Dacă tipul 1 trece sub tăcere sediul leului, variantele tipului 2 în unanimitatea lor îl plasează pe „un munte făr-de oi". Leul se află deci într-o situație simetric opusă celei a ciobanului, această opoziție stînd la baza conflictului. Pe tărîmul leului sosește ciobanul însoțit sau precedat uneori de turmă: „Cel mirel le-arăduia/ Și la munte le suia/ Și cu leu se-ntîlniea/ Și leul din grai grăia :/ Unde mîi, mirel, oile?/ Și mirel din grai grăia :/ La muntele fără oi" [88]. Precizăm că într-una din variante ciobanul surprinde leul dormind [89]; abia după trezirea acestuia are loc disputa. Confruntat cu ciobanul, leul își asumă mai mult decît calitatea de locuitor al muntelui: „Io sunt domnu muntelui" [90], „Da muntele nu-i al tău,/ Că muntele-i tot al meu" [91], „Muntele acela-i al meu" [92], „Unde mergi tu, măi Mileru,/ Că muntele nu-i al teu,/ Ci zio, muntele-i al meu" [93]. Ciobanul nu consideră drepturile leului ca inalienabile sau nu le recunoaște defel. Dacă unul din texte pare a sugera ideea unei tranzacții privitoare la accesul oilor pe munte [94], celelalte variante prezintă ciobanul în postura de contestatar îndîrjit al pretențiilor leului. Acesta este numit de către cioban „cîine rău" și redus la tăcere prin amenințări: „Ia taci, leu, cîine rău,/ Nu pă mire-l mînia" [95]. Amenințările vizează nimicirea leului: „Dacă muntele-i d-al tău,/ Zilele le-om împărți,/ Dintr-o mie una ție" [96] sau „Io oi mere tăindu-te/ Pînă ce te-oi gorgoni/ Pă văi late de-alungate,/ Pă dealuri de-a grumăzate" [97]. Atragem atenția că, adresîndu-se leului, ciobanul se apropie sensibil de tonul amenințărilor proferate de fiii-cerbi din colinda *Cel uncheș bătrîn*. Deznodămîntul tipului 2 rămîne incert. Una din variante [98], încheiată cu legarea leului, pare a fi suferit influența tipului prestigios al

---

[86] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 3 a, Budureasa — Bihor, nr. 3 b, Tășad — Bihor; Teodor Daulu, *Colinde și cantece poporali*, culese de..., Aradu, f. ed., 1890, p. 43—44; „Revista de folclor", an. II (1957), nr. 3, p. 70—71, nr. 15, Zam — Hunedoara, culeg. Sabin Drăgoi; A.I.C.E.D., fg. 310, Mada — Hunedoara, culeg. Harry Brauner, 1931; fg. 9134 b, Săldăbagiu Mic-Căpîlna — Bihor, culeg. E. Comișel, 1940.

[87] „Revista de folclor", *loc. cit.*

[88] A.I.C.E.D., fg. 9134 b, sus-cit.; v. și pasajul mai puțin explicit din „Revista de folclor", *op. cit.*

[89] A.I.C.E.D., fg. 310, sus-cit.

[90] *Ibidem.*

[91] A.I.C.E.D., fg. 9134 b, sus-cit.

[92] B. Bartók, nr. 3 a, *op. cit.*

[93] T. Daulu, *op. cit.*, Mileru fiind foarte probabil o deformare din mirelu.

[94] B. Bartók, nr. 3 a, *op. cit.*

[95] „Revista de folclor", *op. cit.*

[96] T. Daulu, *op. cit.*

[97] „Revista de folclor", *op. cit.*

[98] Fg. 310, sus-cit.

categoriei. În altă variantă[99], amenințările adresate de cioban leului se realizează — leul este ucis. Leul, însă, se vădește a fi un adversar primejdios. În timpul luptei, ciobanul se vede nevoit a cere ajutorul slugilor: „O, voi slugi dragi d-în credință,/ Aduceți voi lancè mea/ De lungă de nouă coți/ Și de lată cîtă poți,/ Și slugii că i-o aducea/ Și leu că o-mproptea" [100]. Celelalte trei variante sînt vădit eliptice și deci nerelevante sub raportul soluționării conflictului. Leul tipului 2 nu poate fi identificat unui animal vorace; el nu mănîncă oile ciobanului, ci dimpotrivă interzice accesul turmelor pe muntele pe care îl ocupă. Este de asemenea evident că leului din tipul 2 nu i se conferă sau nu i se recunoaște de către cioban nici o prerogativă din sfera ritului. Spre deosebire de personajele zoomorfe din clasa B, care înspăimîntau vînătorii, tipul 2 prezintă o relație răsturnată: ciobanul este acela care amenință leul, acestuia din urmă atribuindu-i-se doar rolul de stăpîn al unei zone sălbatice în care turmele nu au pătruns. Asemenea eroilor colindelor vînătorești, ciobanul tipului 2 se înfățișează în postura de tînăr neînsurat. Acțiunea sa nu are însă caracterul de secvență rituală și nu reprezintă un stadiu premergător nunții. Confruntîndu-se cu leul, ciobanul vizează dislocarea adversarului de pe terenul pe care acesta îl stăpînește. Situația paradoxală la care se referă tipul 2 („Oi el d-are,/ Munte n-are") are o relație cu una din problemele iscate de dezvoltarea păstoritului, dar asupra acestui aspect vom reveni. Dacă în tipul 1 leul venea nepoftit la cioban, în tipul 2 ciobanul este cel care dă buzna peste leu. Ciobanul tipului 2 a părăsit deci comportarea retractilă a omologului său din tipul 1, transformîndu-se într-un personaj temerar. Somnolența leului la care se referă una din variantele tipului 2 [101] sugerează plasarea acestui personaj la antipodul ciobanului definit ca o forță activă. Dar această opoziție se află deocamdată într-un stadiu incipient, pentru că leul tipului 2 nu se manifestă ca un personaj otios, ci ca un adversar care își apără cu dîrzenie drepturile și ființa — junele nu-l poate birui cu mîinile goale, are nevoie de arme. Raportul dintre cei doi adversari s-a modificat în favoarea ciobanului. Acesta tratează leul de pe o poziție a forței, îl numește „cîine rău", îl amenință cu moartea sau îl ucide. Variantele tipului 2 definesc deci adversarul ciobanului ca un personaj nociv, dar nu ne informează în ce anume constă nocivitatea leului.

Acordăm numărul 3 unui grup de variante care marchează o revenire la modelul tipului 1. După cum vom putea constata, modificarea coordonatelor situației și a relațiilor dintre personaje justifică delimitarea tipului 3 de variantele tipului 1. În tipul 3 leul pătrunde în casa unei fete în timpul cînd frații acesteia — numit „june" sau „mirel" — este plecat la vînătoare: „Pe cînd mire de-a vîna./ Pînă-i mire de-a vîna,/ Pradă mare tșe făcea?/ Soru mirelui lua" [102]. Toate variantele tipului 3 pun accentul pe răpirea sorei junelui, unele variante însă adaugă acestui rapt și alte păgubiri aduse de leu: „Leu la curți mi s-a lăsatu/ Ș-a fost bun că tot mi-o loat-o./ Ș-o loat sora junelui/ Și pe micul porumbielu"[103] sau în altă variantă

[99] T. Daulu, *op. cit.*

[100] *Ibidem.*

[101] Fg. 310, sus-cit.

[102] A.I.C.E.D., fg. 6811 c II, Deva — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1938.

[103] A.I.C.E.D., mg. 114 f, Sohodol — Hunedoara, culeg. M. Kahane, 1951.

care localizează curţile junelui în sat: „Pîn fu june la vînatu,/ Leu în sat că şi-o intratu,/ Ce-o fost rău tot o stricatu,/ Ce-o fost bun tot o luat,/ Ş-a luat şi sora lui june" [104]. Prinzînd de veste, junele pleacă în căutarea furului sorei. În absolut toate variantele tipului 3 leul este găsit de către june pe munte şi surprins dormind. Junele tratează leul cu dispreţ, îl numeşte „cîine rău" [105] şi îl înfruntă cu temeritate. În trei variante leul este învins de june prin luptă şi adus în sat legat [106]. Două variante prezintă însă o altă soluţie a conflictului. Leul însuşi înapoiază prada junelui: „Leu din gură-i grăia: / Iacătă-ţi pe soru-ta". Fratele şi sora părăsesc muntele şi se întorc în sat: „Mire de mînă o prindea,/ Mirelaş pe soru-sa,/ Jos la ţară cobora" [107]. Acest ultim final reprezintă după opinia noastră vechea încheiere a tipului 3 căreia i s-a suprapus probabil motivul mult mai răspîndit al legării leului. Datele pe care le furnizează variantele tipului 3 aduc un plus de precizie faţă de tipul 1 şi denotă în acelaşi timp o mutaţie survenită în raportul dintre cei doi adversari. Leul nu mai aparţine unei zone obscure — sediul său este în mod hotărît muntele. Ca şi în tipul 1, leul tipului 3 se defineşte ca un răpitor al fetelor. Tipul 3 însă nu mai conferă leului rolul de peţitor arogant. Leul a devenit un personaj somnolent şi precaut; el se strecoară în casa fetei profitînd de absenţa junelui, este surprins de acesta dormind şi, sub presiunea ameninţărilor, restituie prada. S-a produs deci o răsturnare a relaţiilor instaurate de tipul 1; în tipul 3 leul se află în inferioritate faţă de frate. Acesta se manifestă ca un personaj de temut şi ca o forţă activă; se deplasează pe terenul adversarului, iar ameninţările sale intimidează leul. Fratele nu mai are un statut civil şi de vîrstă nedeterminat; tipul 3 îl defineşte ca mire sau june. Această calitate nu apropie însă eroul tipului 3 de categoria tinerilor neînsuraţi din colindele vînătoreşti. Confruntarea cu leul nu reprezintă e secvenţă rituală premergătoare nunţii, ci o acţiune de recuperare. În tipul 3 fratele a abandonat profesia omologului său din tipul 1. Eroul tipului 3 vînează — această îndeletnicire slujind drept motiv sau pretext al absenţei sale de acasă — şi în acelaşi timp este stăpînul unor case şi locuitor al satului. Conotaţiile tipului 3 nu ne permit să aflăm dacă vînătoarea constituie ocupaţia de bază a junelui. Sub acest raport, ca şi în privinţa daunelor pe care leul le adaugă raptului sorei („Ce-o fost rău tot o stricatu,/ Ce-o fost bun tot o luat"), variantele tipului 3 nu sînt explicite. Tipul 3 precizează însă şi adînceşte opoziţia schiţată de tipul 2, definind leul şi junele ca reprezentanţi ai unor zone distincte (munte-sat) şi ca purtători ai unor semne polare (oţios-activ).

Atribuim numărul 4 tipului binecunoscut de colindă a leului, colindă devenită aproape clasică prin larga sa difuziune în circuitul oralităţii, în antologii, ca şi în studiile de specialitate. Tipul 4 are o dezvoltare dramatică şi un caracter relativ amplu — dialogul ocupă un loc important, intervin repetiţii cu o funcţie emfatică, gradaţii şi momente retardative. După cum vom putea constata, acest tip oferă informaţiile cele mai numeroase, dar

---

[104] S. Drăgoi, *303 colinde...*: p. 178, nr. 188, Petreni — Hunedoara.
[105] Fg. 6811, sus-cit.
[106] Mg. 114 f, sus-cit.; A.I.C.E.D., fg. 10198 b, Ruda — Hunedoara, culeg. I. Cocişiu, 1946; S. Drăgoi, *op. cit.*
[107] Fg. 6811 c, sus-cit.

în același timp indiciile cele mai derutante cu privire la semnificația motivului care ne preocupă. Asemenea tipului 3, tipul 4 atribuie eroului statutul de tînăr neînsurat. Unele variante trec direct la confruntarea june-leu, introducînd-o ca un episod al vînătorii : „Pleacă june la vînătu,/ La vînat la codru naltu,/ Saltă-ncoașe, saltă-ncolo,/ Saltă în urma leului" [108]. Alte variante însă dezvoltă momentul premergător confruntării cu leul. Junele este înfățișat pregătindu-se febril de expediție : „Leargă-n grajdiul ferecat,/ Scoate murgul înșăuat,/ Înșăuat, bine gătat" [109] sau „Și murguțu-și potcovește/Cu potcoave de molotru,/ Cu cunie de sîrmă-ntoarsă,/ Ce la drumu-s ghimpuroase" [110]. De obicei aceste amănunte sînt reluate de către mamă, care emite unele supoziții cu privire la obiectivul preparativelor : „Doar ți-e gînd de logoditu/Sau ți-i dor de pribegitu?" [111], „Pus-ai gînd de cătănit,/ Ori mai tare che-nsurat?" [112], „Ori ai gînd de pribegie,/ Ori mai tare de hoție?" [113]. Se poate observa că atît pregătirile, cît și bănuielile iscate de acestea nu se referă la vînătoare, ci implică pe de o parte rolul activ al junelui, inițiativa și prevederea sa, pe de altă parte apartenența celor doi protagoniști la două zone distincte situate la distanță una de cealaltă. Dar chiar dacă momentul premergător confruntării cu leul include referințe la suliță, arc și săgeată [114], aceste arme — care dealtfel n-au o relație obligatorie doar cu vînătoarea — rămîn o recuzită de decor. Confruntarea cu leul pune față în față doi adversari care nu fac uz de arme, ci se luptă corp la corp. De obicei tipul 4 împrumută acestei lupte un caracter dramatic, leul fiind înfățișat ca un adversar redutabil. „Se luară, se luptară./ Se luptară o zi de vară./Cînd fu soare-n cap de seară/ Aduse leul pe june,/ Cum adusă, jos mi-l pusă./ Îmbrățișează a doua oară,/ Aduse june pe leu,/ Cum adusă jos mi-l pusă" [115]. Există însă și o categorie de variante care nu mai acordă un prim avantaj leului : „Se luptară-o zi de vară./ Cînd își fu în murg de seară/ De-aduse june pe leu,/ Cum l-aduse/ Jos mi-l puse" [116] sau „Nu ne-om lupta așa multu,/ Zi de vară pînă-n seară,/ Zgarda-n cap îi aruncare,/ Jos pre mare se lăsară" [117]. Absolut toate variantele subliniază că junele leagă leul capturîndu-l „viuleț, nevătămat". Legarea leului constituie fără îndoială un moment cheie și în același timp o coordonată definitorie a tipului 4. De reținut faptul că, într-un număr de variante, leul însuși, recunoscînd superioritatea junelui, îi cere acestuia să-l lege : „Nu grăbi să-mi iei viața,/ Ci mă leagă-n curea neagră/ Și mă scoate jos la țară" [118].

---

[108] A.I.C.E.D., mg. 70 b, Cerișor — Hunedoara, culeg. E. Comișel, 1952 ; v. și fg. 8328 a, Almaș-Sălișteilia — Hunedoara, culeg. Paula Carp, Tiberiu Alexandru, 1940.

[109] A.I.C.E.D., fg. 10272 d, Lăpușnic-Ilia — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1946.

[110] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 140—141, nr. LIX, Clopotiva-Hațeg — Hunedoara.

[111] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 133—134, nr. 127, Orăștie — Hunedoara.

[112] A.I.C.E.D., fg. 14489 b, Bunila — Hunedoara, culeg. O. Bîrlea, 1951.

[113] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 b, Rîu de Mori — Hunedoara.

[114] A.I.C.E.D., fg. 1803, a, Hațeg — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1933 ; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 116, nr. 107, Brîznic — Hunedoara.

[115] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 142, nr. 141, Ponor — Hunedoara.

[116] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 141, nr. LIX, Clopotiva — Hațeg ; v. și B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 f, Rîu de Mori — Hunedoara.

[117] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 138, nr. 134, Vaca — Hunedoara.

[118] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 134, nr. 127, Orăștie — Hunedoara.

Toate variantele tipului 4 elogiază fapta junelui, subliniind că acesta a izbutit să captureze leul cu mîinile goale, deci fără a se fi folosit de arme și fără a fi adus vreo vătămare adversarului : „Cine pe june-l vedeare/ Pe maică-sa fericeare :/ Fericean de maică-sare,/ Ce băiat și-o mai scăldatu,/ Ș-o scăldat ș-o înfășatu, /De-i aduce leu legatu,/ Leu legat înferecatu,/ Nici din puște nu-i pușcatu,/ Nici de săbii nu-i tăiatu,/ Nici un leac nu-i vătămatu" [119]. Pe alocuri, înregistrăm în această formulă de elogiu — care cu mici fluctuații este relativ stabilă — unele conotații care ar încuraja ipoteza unui scop „pur vitejesc" [120]. Astfel, în unele variante renunțarea la arme și alegerea luptei corp la corp par a fi dictate de considerente cavalerești : „Ferică de maică-sare,/ Ce băiat ș-o înfășatu,/ De-mi aduce leu legatu,/ Leu legat nevătămatu,/ Nici în pușcă nu-i pușcatu,/ Nici în săbii nu-i tăiatu,/ Numa-n luptă că-i luptatu ;/ Numa-n lupte că sînt drepte,/ De la Dumnezeu înțelepte" [121]. De precizat și faptul că anumite texte înfățișează junele aducînd leul „De fala fraților" [122] sau „Tot în fala feteloru/ Și în cinstea părinților" [123]. Semnalăm de asemenea că dialogul premergător luptei dintre june și leu, dialog bogat în stereotipii comune basmului și baladei, pare a sugera incidental ideea unei demonstrații eroice. Junele de pildă mărturisește leului: „Călile nu le-am zmintit-o,/ Murgu nu mi-a bolunzit-o,/ Ci-am venit să ne luptăm,/ Să ne-alegem de viteji" [124]. În sprijinul unei atari interpretări vin și textele care prezintă lupta cu leul ca o sarcină asumată de june la porunca unui împărat și în vederea unei recunoașteri sau recompense crăiești : „Poruncit-a împăratul,/ Cine-n lume s-a d-aflare/ S-aducă pe leu legat,/ Leu legat nevătămat" [125] sau „Împărat ție ți-a dare/ Din cetate-a treia parte/ Și din țară jumătate"[126]. Desprinse de contextul tipului 1 și interpretate ca atare, toate aceste conotații pot conduce la concluzia unei confruntări eroice „exprimînd un ideal de viață eroică prin excelență : încercarea vitejiei personale în ea însăși și pentru ea însăși" [127]. Dar, chiar dacă ar exista temeiuri suficiente pentru a adera la acest punct de vedere, ideea unui conflict „fără rădăcini în contingent" [128] ni se pare greu de susținut. Brăiloiu a demonstrat în mod strălucit că, „dans la société rurale archaïque, ni poésie, ni musique, ni aucun art ne prétend à l'autonomie. L'artistique y adhère au social, sa source et sa raison" [129]. Nici măcar basmul — în pofida autonomiei sale față de rit și a desemantizării nucleului său mitologic — nu este lipsit de „rădăcini istorice" [130].

---

[119] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 90, nr. 83, Lejnic — Hunedoara.

[120] A. Fochi, *op. cit.*, p. 102.

[121] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 176, nr. 185, Petreni — Hunedoara.

[122] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 142, nr. 141, Ponor — Hunedoara.

[123] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 176, nr. 185, Ponor — Hunedoara.

[124] S. Drăgoi, *ibidem*, p. 175, nr. 185, Petreni — Hunedoara.

[125] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 139, LVIII, „Tara Hațegului".

[126] Al. Viciu, *ibidem*, p. 140, nr. LVIII, „Țara Hațegului".

[127] A. Fochi, *op. cit.*, p. 102.

[128] *Ibidem*, p. 104.

[129] Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine* (*La Mioritza*), în *Problèmes d'ethnomusicologie*, Préface Gilbert Rouget, Genève, Minkoff-Reprint, 1973, p. 47.

[130] Parafrazare a titlului lucrării lui V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, prefața de Nicolae Roșianu, București, Ed. Univers, 1973.

Admiţînd că lupta cu leul ar reprezenta o performanţă a eroismului, ne putem întreba cărui tip de societate îi corespunde acest model eroic şi ce justifică evaluarea victoriei junelui ca o faptă demnă de toată lauda. Ca să găsim un răspuns vom lua în consideraţie toate conotaţiile colindelor 4, încercînd a străpunge învelişul retoric al acestui tip. Un loc comun al variantelor 4 este somnolenţa leului, junele surprinzîndu-şi totdeauna adversarul „adormit sub un spin înflorit". Contextul unor variante ar putea pleda pentru interpretarea acestei formule ca un artificiu retoric menit a evidenţia respectarea de către june a codului onoarei vitejeşti: „Zace leul adormitu/ Sub un spine d-înfloritu,/ June trase să-l săgete:/ Săgeta-l-oi săgetare?/ Săgeta-l-oi d-adormitu?/ S-o ţinea d-înceluitu" [131]. Constatăm însă că numeroase alte variante nu mai pomenesc de scrupule cavalereşti, ci prezintă somnolenţa leului ca o marcă distinctivă a acestui personaj în vădit contrast cu rolul activ al junelui. Iscodit de mamă în momentul pregătitor al expediţiei, junele îi răspunde: N-am eu gîndu de hoţie,/ Nici gîndu de pribegie,/ Fără eu m-am d-oblicit/ În vîrşoru munţilor,/ La crucile brazilor/ Este-un leu adurmit,/ Adurmit nepomenit./ Duce-m-oi, aduce-l-oi" [132].

Dirijîndu-ne atenţia asupra variantelor care plasează lupta cu leul pe coordonatele basmului, putem observa că fapta junelui pare a depăşi semnificaţia de acţiune întreprinsă în beneficiul sau la porunca unui împărat: „Şi mi-aduce leu legat,/ Leu legat şi-ncurelat,/ Pîngă murg împăivănat./ Duce cinste la-mpărat,/ De fala curtenilor,/ De mila sătenilor" [133]. „De mila sătenilor" să fie oare un adaos fortuit introdus de dragul rimei, o încercare naivă de a lega lupta cu leul de adresanţii concreţi ai colindatului, sau această referinţă, recurentă [134] dealtfel, are implicaţii mai adînci? În cazul ultimei alternative, rămîne inexplicită ideea unei relaţii între captura leului şi o binefacere adusă sătenilor. Pentru că, spre deosebire de personajele leonine din miturile sau folclorul unor popoare care au posedat o noţiune concretă asupra animalului, leul colindei românesti nu se manifestă ca un carnivor. Nu putem deci interpreta victoria repurtată de june ca o salvare a comunităţii sătesti de o fiară puternică şi feroce care ar primejdui viţele oamenilor sau ar devora turmele. Totuşi, şi în colindă, leul posedă atributul nocivităţii şi este înfăţişat ca locuitor al naturii sălbatice. Dar pentru a deslusi poziţia celor doi protagonişti şi pricina adversităţii lor să examinăm sensurile pe care le denotă textul colindei, nu însă înainte de a fi făcut abstracţie de cunoştinţele noastre cuprinzătoare în domeniul zoologiei şi de a ne fi eliberat de sub jugul clişeului leului ca rege al animalelor, clişeu alogen în tradiţia populară românească. Putem constata că, deşi plasat totdeauna în inima naturii sălbatice, „la codru naltu" [135], „'N vîrşii munţilor" [136], „Prin codrii p-un' n-o umblatu" [137], leul tipului 4 îşi asumă prerogative care exclud identifi-

---

[131] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 90, nr. 83, Lejnic — Hunedoara.
[132] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 b, Riu de Mori — Hunedoara.
[133] *Ibidem*, nr. 1 e, Săvîrşin — Arad.
[134] A.I.C.E.D., fg. 6842 a, Valea Lupului-Haţeg, culeg. I. Cocişiu, 1938; S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 28, nr. 24, Săvîrşin — Arad.
[135] A.I.C.E.D., mg. 70 b, Cerişor — Hunedoara, culeg. E. Comişel, 1952.
[136] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 a, Nucşoara-Sălaşu de Sus — Hunedoara.
[137] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 52, nr. 47, Ilteu — Arad.

carea sa cu o specie animală. Cînd junele ajunge în preajma leului, acesta încearcă să se prevaleze de o anumită autoritate: „Ce rînd june de-ăsta rînd/ De la mine ți-ai venit,/ Că la mine n-o venit/ Om mirean de pe pămînt!" [138] sau „Hai le lele, voinicele,/ Pecatile-s de-ale tăle/ Te-au adus pe locuri rele/ Să-mi tăvăli fînațele,/ Să-mi tulburi îzvoarele" [139]. După cum am putut constata, junele nu se lasă impresionat de investitura pe care și-o arogă adversarul său. Leul captiv este adus de către june „Pin fînață pînă-n brață/ Și pin grînă pînă-n brînă" [140], „Cam de-alungul drumului/ Și de-a largul cîmpului" [141], „Jos la sace mi-l tună" [142]. Dacă leul aparține înălțimilor aride sau codrului de nepătruns, junele se recomandă ca un reprezentant al zonei cultivate, al ținuturilor joase propice semănăturilor și așezărilor sătești.

Dar ce justifică osteneala unei expediții împotriva unui adversar situat la distanță și într-o zonă greu accesibilă? Numeroase variante oferă drept motivație tulbure a acțiunii întreprinse de june nocivitatea leului: „Taci tu, maică,/ Taci tu, dragă,/ Că tu nu știi ce știu eu:/ Știu un leu, un cîine rău,/ Și mă duc ca să-l aduc" [143]. Explicația — discretă sub raportul specificării actelor negative ale leului — este desigur nesatisfăcătoare. Adevăratul răspuns îl dau variantele care ne informează — de obicei prin intermediul mamei — că, în absența junelui, leul „Jos în vie s-a băgat,/ N-o mîncat, pe ce-o prădat" [144], „Rupsă viță de rodiță,/ Rupsă gardu-nstrășinat,/ Tomna-n vie s-o băgat,/ Ci-o foz bun tot o mîncat,/ Și-o fos' slab tot o călcat" [145]. Expediția junelui capătă deci înțelesul de acțiune pedepsitoare îndreptată împotriva unui dușman al semănăturilor. Devin limpezi și păgubirile pe care leul tipului 3 le adăuga raptului sorei. Recunoaștem în leu un membru al familiei animalelor stricătoare. La noi, ca și în sfera altor culturi tradiționale, motivul animalelor stricătoare are o obîrșie agrară [146]. Asemenea personajelor zoomorfe din clasele B și C, leul este un exponent al riturilor de sorginte vînătorească. La sacralitatea zonei inițiatice se referă leul atunci cînd pomenește junelui de păcate sau de neviolarea domeniilor sale de către mireni, deci de către profani [147]. Spre deosebire însă de personajele zoomorfe din clasele B și C, personaje a căror sacralitate sau prerogative erau recunoscute de către vînători, leul nu mai dispune nici de prestigiu și nici de autoritate, el a devenit în ochii junelui un personaj demn de dispreț, un personaj somnolent și negativ care trebuie combătut. Perspectiva din care junele abordează leul dă în vileag aderența sa la mentalitatea cultivatorilor. Leul tipului 4 și 3 se prezintă ca un personaj somnolent pentru că din punctul de vedere al cultivatorilor vînătorii sînt leneși; ei nu își obțin hrana în procesul muncii

---

[138] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 141, nr. LIX, Clopotiva-Hațeg — Hunedoara.
[139] A.I.C.E.D., fg. 6842 a, Valea Lupului-Hațeg — Hunedoara, culeg. I. Cocișiu, 1938.
[140] B. Bartók, *op. cit.*, nr. 1 f, Păucinești — Hunedoara.
[141] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 53, nr. 47, Ilteu — Arad.
[142] A.I.C.E.D., mg. 70 b, Cerișor — Hunedoara, culeg. E. Comișel, 1952.
[143] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 116, nr. 107, Brîznic — Hunedoara; v. *ibidem*, p. 133, nr. 127, Orăștie — Hunedoara; Al. Viciu, *op. cit.*, p. 141 (var.), Clopotiva-Hațeg — Hunedoara.
[144] D. Drăgoi, *op. cit.*, p. 142, nr. 141, Ponor — Hunedoara.
[145] A.I.C.E.D., mg. 303 1, Goleș — Hunedoara, culeg. O. Bîrlea, 1955.
[146] V.V.I. Propp, *op. cit.*, p. 197—198.
[147] Cu privire la sacralitatea zonei în care este localizat leul, v. observațiile lui M. Pop în *Obiceiuri tradiționale românești*, *op. cit.*, p. 51 și în *The Colinda with the Lion*, *op. cit.*, p. 563.

şi prin intermediul unor mutaţii dirijate de om, ci o smulg naturii de-a gata, chiar dacă prin iscusinţă. Transgresînd hotarul care separă natura sălbatică de natura cultivată şi aducînd prejudicii semănăturilor, exponenţii riturilor iniţiatice capătă înţelesul de agenţi ai dezordinii şi de inamici ai unui sistem a cărui existenţă se bizuie pe muncă şi pe roadele acesteia. În pofida atributelor sale vînătoreşti, junele din tipurile 4 şi 3 a abandonat orice legătură cu îndeletnicirea vînătorii; el a devenit în mod manifest un exponent al intereselor agricultorilor. Conflictul june-leu din tipurile 4 şi 3 exprimă aşadar opoziţia orînduirii agrare faţă de rămăşiţele societăţii şi riturilor vînătoreşti. Spre această opoziţie fundamentală converg antonimele care conotează leul şi junele (munte-şes, sus-jos, sacru-profan, somnolent-activ, rău-bun), antonime asupra cărora Mihai Pop [148] a atras atenţia.

Dar să examinăm raportul de forţe dintre personajele tipului 4. Elogiul faptei junelui ca şi dificultăţile luptei, dificultăţi relevate de numeroase variante, sugerează definirea leului ca un personaj învestit cu o putere neobişnuită. Nu numai că unele variante elimină peripeţiile luptei, dar constatăm că, asemenea omologului său din tipul 3, leul tipului 4 aduce prejudicii tînărului doar în absenţa acestuia. Dacă în tipul 2 ciobanul avea nevoie de arme pentru a izbuti să-şi înfrîngă adversarul, în tipul 4 leul este învins cu mîinile goale. Impresia de forţă a leului pe care o degajă contextul unor variante se datorează efectelor de retorică, foarte numeroase în tipul 4. Că a devenit un personaj slab, o dovedeşte şi faptul că leul însuşi cere uneori junelui să-l lege sau să-i aplice zgarda [149]. Captura leului şi umilirea sa prin legare [150] marchează deplina victorie a societăţii agrare asupra resturilor formaţiunilor vînătoreşti şi a riturilor practicate de acestea.

Revenind la relaţiile instaurate de tipurile cu amprentă pastorală, constatăm că acestea denotă un studiu vădit anterior tipurilor 4 şi 3. Nu întîmplător tipul 1 include vestigii de matriarhat. Acest tip păstrează amintirea unei etape vechi cînd vînătorii deţineau încă prioritatea faţă de formaţiunile crescătorilor de animale aflaţi abia la începuturile dezvoltării lor. Trecerea de la o orînduire la alta nu este marcată printr-un hotar tăios — ea are caracterul unui proces [151]. Pe măsură ce societatea crescătorilor de animale dobîndeşte ascendent, ea împinge vînătorii spre zonele mai puţin ospitaliere, spre munte şi codru. Cu timpul, şi aceste zone, în care resturile formaţiunilor vînătoreşti se retraseseră, încep să fie rîvnite de către ciobanii dornici a defrişa pădurile şi a le preface în fînaţe pentru

---

[148] M. Pop, *The Colinda with the Lion*, *ibidem*, p. 562—563.

[149] Sarmaţii şi sciţii foloseau, ca mijloc de captură a duşmanilor şi animalelor, curele din piele terminate cu un laţ (o variantă a lassoului), v. J. Aymard, *op. cit.*, p. 466. Poate că la acest tip de captură se referă versurile colindei care pomenesc de azvîrlirea sau punerea zgărzii în cap — niciodată de legarea zgărzii la gît. V. de exemplu „Zgarda-n cap, îi aruncară", S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 138, nr. 134, Vaca — Hunedoara, sau şi mai explicit „Laţu-n cap că i-l ţipară", Al. Viciu, *op. cit.*, p. 139, Soroştin-Seica Mică-Sibiu, v. şi G. Breazul, *Colinde*, *op. cit.*, p. 172, nr. 108.

[150] Există şi variante (v. de ex. A.I.C.E.D., fg. 1803 a, Peşteniţa — Hunedoara, culeg. I. Cocişiu, 1933 sau Al. Viciu, *op. cit.*, p. 140—141, nr. LIX, Clopotiva-Haţeg — Hunedoara) în care leul izbuteşte să scape convingînd junele să slăbească din curele. După opinia noastră, nu este vorba de o fluctuaţie a raporturilor dintre cei doi protagonişti, ci de o restructurare a vechiului final, survenită într-o etapă cînd semnificaţia legării se pierduse.

[151] V. Angelo Brelich, *Prolégomènes*, în *Histoire des religions*, *op. cit.*, vol. I, p. 45—46.

turme. Această situație conflictuală — ale cărei ecouri stăruie și în unele litigii consemnate de documentele noastre [152] — stă la baza disputei dintre cioban și leu din tipul 2.

În lumina acestor considerații lupta cu leul pierde caracterul unei demonstrații gratuite a eroismului. Junele din tipurile 4, 3, 2 se conformează unui model eroic, nu însă unui model abstract. Dacă din punctul de vedere al unei societăți vînătorești excelența tînărului se vădea în postura vînătorului desăvîrșit și în obedienta la prescripțiile rituale, din punctul de vedere al crescătorilor de animale și al agricultorilor excelența tînărului se evidențiază în ipostaza de combatant al forțelor adverse progresului social și în rolul de promotor al extinderii și apărării terenului de pășunat și al semănăturilor.

Dar tipul 4, prin încheierea sa, exprimă mai mult decît un act de represiune al relațiilor și sistemului cultural proprii vînătorilor. Captura leului și aducerea sa „Tot pin grîne/ Pînă-n brîne" reprezintă una din soluțiile — poate cea mai înaltă — pe care societatea agrară a adoptat-o față de formațiunile și riturile vînătorești. Pentru că leului nu i se aplică pedeapsa capitală ca altor personaje silvestre, nimicite de către reprezentanții societății agrare prin foc, devorate [153] sau decapitate. Spre deosebire de ceilalți exponenți ai riturilor și miturilor vînătorești care rămîn în pădure unde se manifestă ca forțe dușmănoase sau uneori ca auxiliari ai omului [154], leul este capturat cu mîinile goale — deci fără a i se produce vreo vătămare — și adus în lumea satului. Dintr-o perspectivă diacronică putem deci considera tipul 4 ca un antiritual și în același timp ca un mit al integrării, produs al unei mentalități superioare, care promovează non-violența și valorificarea tuturor energiilor sociale.

Mitul însă izvorăște din contingent, îl implică, dar îl depășește prin polivalența sa semantică și prin aptitudinea reinterpretării sale succesive. Din aceste motive putem considera perspectiva diacronică și cea sincronică drept complementare. Încercînd să deslușim semnificația social-istorică a luptei cu leul, nu am pierdut din vedere faptul că, în timp, prin obliterarea sursei motivului și precizarea datelor privitoare la configurația animalului, leul a devenit simbolul forțelor sălbatice ale naturii. Privită din acest unghi, concluzia lui Mihai Pop care consideră captura leului „the way in which cultural forces are created from the forces of nature" [155] își păstrează valabilitatea.

---

[152] Munții erau în trecut posesiuni de sine stătătoare. Documentele noastre vechi consemnează litigii privitoare la dreptul de stăpînire sau folosință a unor munți și pășuni. V. de exemplu pricinile din anii 1402, 1499, 1505 consemnate de Ioan Mihályi de Apșa, *Istoria comitatului Maramureș*, tomul I, *Diplóme maramureșene din secolul XIV și XV*, Sziget, tip. Mayer și Berger, 1900, p. 628, 629, nota 2.

[153] Ne referim la arderea și mîncarea Fetei Pădurii de către Omul Nopții din legendele analizate de Const. Eretescu (*Fata Pădurii și Omul Nopții — monografia unor ființe mitologice*, comunicare expusă la I.C.E.D., 1978); avem de asemenea în vedere retezarea capetelor zmeului, curentă în basme.

[154] Omul Nopții fiind un suporter al intereselor ciobanilor (v. C. Eretescu, *op. cit.*), alte personaje silvestre, ciuta și cerbul, se manifestă uneori ca sprijinitori ai sporului semănăturilor, v. de exemplu Al. Viciu, *op. cit.*, p. 116, nr. XII, Brad — Hunedoara.

[155] M. Pop, *The Colinda with the Lion*, *op. cit.*, p. 564.

★

Demersul analizei motivului leului ilumineazã un fascicul de probleme legate de metodologia cercetării culturii populare şi de procesele inerente acesteia.

Ca şi în lingvistică, unde etimologiile se stabilesc frecvent pe baza formelor cunoscute doar unor enclave, şi în folclor tipurile regresive oferă adeseori cheia sensului şi originii unor motive devenite obscure.

Abundenţa retoricii, care după cum am putut constata constituie simptomul restructurării unor motive în procesul evoluţiei lor, ne poate atrage pe o pistă falsă. Se impune deci a examina cu prudenţă efectele de retorică şi a le înlătura ca pe un paravan al sensului, ori de cîte ori analiza contextului demonstrează caracterul lor factice sau derutant.

Referindu-ne la context, atingem unul din principiile fundamentale al analizei culturii orale. Pentru că în această sferă semnificaţia fiecărui segment se întregeşte şi determină în relaţia de omologie sau opoziţie stabilită prin confruntarea unui număr mare de variante.

Macrocontextul pe baza căruia am încercat să analizăm motivul leului ne-a oferit prilejul de a urmări cîteva din mişcările şi tendinţele culturii orale, permiţîndu-ne incidental şi anumite aprecieri privitoare la ordinea succesiunii în timp [156] a unor categorii de texte. Am putut astfel înregistra un dublu proces : pe de o parte, distanţarea progresivă de matricea iniţiatică redusă în cele din urmă la o cochilie goală (clasa D) pregătită a deveni suportul unei alegorii şi, pe de altă parte, o mişcare contrarie care vădeşte nu numai declinul riturilor pubertăţii (clasa D), dar şi o reacţie de respingere a acestora. Din matricea riturilor pubertăţii, colinda leului păstrează doar unele elemente de recuzită vînătorească şi relaţia dintre statutul de tînăr şi asumarea unei sarcini dificile. Modelul colindei leului se constituie însă prin răsturnarea relaţiilor şi rolurilor prescrise de riturile pubertăţii. Nu putem deci atribui global colindei, ca şi altor specii ceremoniale, un caracter imuabil şi apartenenţa la acelaşi strat cultural. Unele categorii ale colindei (tipurile 2, 3, 4) exprimă opoziţia crescătorilor de animale şi a agricultorilor faţă de bunurile culturale moştenite de la vînători, în timp ce altele perpetuează teme din preistorie. S-au menţinut însă vii cu deosebire acele teme vechi care prin calitatea lor narativă (clasa A) sau prin aptitudinea lor la mutaţii în sfera fantasticului (tipul 1 şi majoritatea tipurilor incluse claselor B şi C) sau a retoricii (clasa D) au putut fi puse de acord cu schimbările survenite în mentalitatea populară. Susţinute de puterea de remanenţă a tradiţiei orale şi de sacralitatea conferită în trecut ceremonialelor, au răzbătut pînă în zilele noastre şi unele teme-vestigiu inapte de adaptări la coordonate socio-culturale noi (de exemplu, tipul *Cel uncheş bătrîn* sau tipul 2 al colindei leului). Incongruenţa acestor tipuri cu sensurile asumate de colindă în procesul evoluţiei sale le-a împins în repertoriul pasiv al genului, unde agonizează sub forma unor variante obscure, parţial dezagregate. Forţa de remanenţă a tradiţiei orale nu poate, doar prin propriile ei resurse, împrumuta viaţă mesajelor

---

[156] Desigur nu poate fi vorba de o datare, stabilirea unei cronologii exacte fiind foarte rar posibilă în sfera tradiţiilor orale.

încifrate care se refuză reinterpretărilor. Aceste mesaje regresează și treptat dispar din circuitul oralității.

Iată-ne, așadar, cofruntați cu nevoia de adecuare și înnoire manifestă în procesul transmisiei, circulației și devenirii unor motive populare.

LE MOTIF DU LION DANS LE CONTEXTE DES « COLINDE » DE CHASSEURS

Résumé

Pour déterminer la signification du motif du lion, motif connu dans la tradition roumaine essentiellement sous la forme de «colinde» (Noëls) l'auteur prend comme terme de référence la catégorie des «colindes» dites de chasseurs.

Après avoir attiré l'attention sur certaines analogies entre men societies et le statut et les prérogatives des agents de la «colinda» (groupe cérémonial de jeunes garçons pubères, associé aux masques et bénéficiant d'impunité pendant la durée des fêtes de Noël et du Nouvel An), on passe à l'analyse des textes axés sur la relation entre un agresseur virtuel (un jeune célibataire dans la posture du chasseur) et un animal (dans l'hypostase de victime présumée du jeune homme). On constate que ce n'est pas le cadre concret de la chasse, mais les séquences des rites de la puberté qui jettent une lumière sur la signification de ces textes. Par rapport à la distance et à la position adoptée par la «colinda» vis-à-vis de la matrice initiaque, on distingue quatre classes de textes, une attention particulière étant accordée aux classes B et C. Les rencontres avec un animal ambigu qui interdit au chasseur le meurtre (classe B) ou offre à celui-ci, en guise de compensation, une fiancée (clases C), sont interprétées comme une réplique désémentisée des confrontations avec des masques, pratiquées dans le scénario de l'initiation des pubères. On apprécie que les textes C portent l'empreinte de certaines mutations survenues dans la structure sociale et reflètent le déclin des rites de la puberté. Les héros de la classe C — représentés comme des chasseurs, mais en même temps comme des propriétaires de vignobles et des défenseurs des arbres fruitiers — manifestent leur animosité face aux personnages zoomorphes qui portent préjudice aux semailles. Aux animaux de la classe C on ne reconnaît plus (comme dans la classe B) une autorité d'ordre sacré ; elles remplissent uniquement la fonction de patrons des mariages.

Le motif du lion est déterminé sur la base des indications fournies par quatre types de textes et en le confrontant avec les relations instaurées par la catégorie des «colinde» de chasseurs. Tout comme dans cette catégorie, le personnage humain des textes avec lion a d'habitude le statut de jeune célibataire et possède certains attributs tenant à la sphère de la chasse. Le conflit jeune homme-lion ne confront plus un chasseur et une victime virtuelle de celui-ci, mais bien deux adversaires qui luttent corps à corps (types 3 et 4). Tout comme les animaux de la classe B, le lion s'arroge une autorité d'ordre sacré ; non seulement il ne bénéficie plus aux yeux du jeune homme de ce prestige sacré mais il a perdu aussi le rôle

de patron des mariages (classe C). Il est devenu un personnage négatif : un enleveur des jeunes filles (type 1 et 3), un maître abusif de la nature sauvage (type 2, 3, 4), un ennemi des bergers auxquels il interdit l'accès à la montagne (type 2) et le plus souvent un dévastateur de la zone cultivée (type 4, le plus riche en variantes).

En dépit de certains éléments tenant aux accessoires de la chasse, le jeune de la «colinda» du lion a abandonné tout lien avec cette occupation ; il est d'une façon manifeste, un représentant des intérêts des bergers (type 1 et 2) et des agriculteurs (type 3 et 4). Le conflict jeune homme-lion exprime donc l'opposition des éleveurs de bétail et des agriculteurs face aux formations de chasse et aux rites pratiqués par ceux-là. Vers cette opposition fondamentale convergent tous les antonymes connotant le lion et le jeune homme : montagne-plaine, sacré-profane, somnolent-actif.

Mais le type 4, par ses conclusions exprime plus qu'un acte de répression des relations et du système culturel propres aux chasseurs. Le ligotage du lion et l'action de l'emmener au village représente une des solutions — peut-être la plus élevée —, que la société agraire a adopté vis-à-vis des formations et des rites des chasseurs, ressentis comme une entrave au progrès social. Contrairement aux autres personnages sylvestres, anéantis, torturés ou bannis, le lion est capturé les mains vides — donc sans blessure — et emmené dans le monde du village. A la lumière des données fournies par l'analyse du texte, le type 4 de la «colinda» du lion acquiert le sens d'anti-rituel et de mythe de l'intégration, produit d'une mentalité» supérieure qui tend à promouvoir la non-violence et la valorisation de toutes les énergies sociales.

Partant de la perspective de l'analyse du motif du lion sur la base d'un macro-contexte, on débat toute une série d'aspects liés aux processus propres à la culture populaire et à la méthodologie des recherches sur ces processus.

BIOBIBLIOGRAFIE CONSTANTIN BRĂILOIU

ULPIU VLAD

În biobibliografia de faţă încercăm să prezentăm multiplele laturi ale activităţii lui Constantin Brăiloiu, savant de renume mondial, etnomuzicolog, muzicolog, compozitor, sociolog muzical, pedagog, personalitate de înaltă cultură, caracterizată prin dinamism creator, forţă inovatoare şi capacitate organizatorică. Despre el, Béla Bartók spunea că este „cel mai remarcabil cunoscător al folclorului românesc şi unul din cei mai buni folclorişti ai Europei".

Dat fiind aria largă a preocupărilor vieţii lui Constantin Brăiloiu, este deosebit de dificil să o prezinţi succint şi în acelaşi timp cuprinzător, ceea ce autorul subliniază că nu a putut-o face. Preocupat ca lucrarea să răspundă pe de o parte acestor două obiective, iar pe de altă parte să furnizeze elemente de cunoaştere celor interesaţi de ansamblul activităţii lui Constantin Brăiloiu, fie numai de unele domenii ale acesteia, autorul a conceput lucrarea pe capitole. Se redau astfel succesiv şi cronologic funcţiile, activităţile culturale şi iniţiativele instituţionalizate în organisme muzicale româneşti şi internaţionale ale lui Constantin Brăiloiu, creaţia sa originală de etnomuzicolog şi muzicolog, fundamentată pe multiple şi variate cercetări ştiinţifice, activitatea sa ca profesor-pedagog, de militant neobosit pentru promovarea muzicii româneşti, a creaţiei artistice naţionale în general şi a celei muzicale în special, a cunoaşterii şi răspîndirii acestor valori în ţară şi străinătate.

În întocmirea prezentului material am consultat numeroase studii şi fişe documentare aflate la bibliotecile Academiei R.S.R., a Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice şi a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Între sursele folosite doresc să menţionez în mod deosebit lucrările elaborate de Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel, Lucilia Georgescu şi André Schaeffner.

Remarca făcută mai sus, referitoare la posibilitatea de a cuprinde numai parţial activităţile lui Constantin Brăiloiu, este valabilă în aceeaşi măsură şi pentru capitolul Bibliografie cu care se încheie lucrarea.

Prezentul material vrea să fie în principal un modest şi respectuos omagiu adus personalităţii lui Constantin Brăiloiu la împlinirea a 50 de ani de la înfiinţarea Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 89 – 104, Bucureşti, 1979

Autorul ar avea o mare satisfacție morală dacă lucrarea s-ar dovedi în același timp nu numai oportună, dar și de folos atît specialiștilor, cît și publicului iubitor al artei muzicale.

I. *Date biografice, funcții și activități culturale, inițiator și organizator de instituții muzicale românești și internaționale*

13 august 1893 — Se naște în orașul București. Este fiul lui Niculaie Brăiloiu, de profesie jurist, și al Mariei, născută Lahovary [1].

1901—1907 — Primele studii muzicale la București [2].

1907—1909 — Continuă studiile muzicale la Viena [3], unde l-a avut coleg pe Clemens Krauss [4].

1909—1912 — Studiază la Vevey [5] și la Lausanne (Institut Thélin), unde îl cunoaște pe Ernest Ansermet. Din anul 1910 [6] se cimentează între ei o profundă și durabilă prietenie.

1912—1914 — Studiază la Paris, unde îl cunoaște pe Maurice Ravel, cu André Gedalge (compoziție). Are colegi pe Arthur Honegger și Darius Milhaud [7].

1918 — Împreună cu Ernest Ansermet înființează Societatea independentă a compozitorilor de muzică din Geneva [8].

1920 — Inițiator și organizator al Societății compozitorilor români (împreună cu G. Enescu, D. Kiriac, I. Nonna Otescu, M. Jora etc). Din anul 1926 a îndeplinit funcția de secretar general al Societății compozitorilor români [9].

1925 — Instituie premiul pentru stimularea colecționării de muzică populară [10]. Decernări ulterioare în anii 1928, 1930.

1927 — Membru la Société française de musicologie [11].

1928 — Întemeiază *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români* [12] (al cărei conducător a fost pînă în anul 1943).

1929 — Membru în Consiliul de administrație al Operei din București [13].

— Cavaler al ordinului național francez al Legiunii de Onoare [14].

1932 — Membru al Comisiei pentru Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor [15].

— Membru al Comisiei pentru premiul muzical „Robert Cremer" [16].

1934 — Consilier al Fundației culturale regale „Principele Carol" [17].

— Membru în Consiliul de administrație al Operei din Cluj [18].

---

[1] Emilia Comișel, *Prefață* la Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, București, Editura muzicală, 1967, p. 8.

[2] Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Editura muzicală, 1970, p. 75.

[3] Vezi nota 2.

[4] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 457.

[5] Vezi nota 2.

[6] André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de Musicologie", vol. 93 (1959), p. 3.

[7] Vezi nota 6.

[8] Emilia Comișel, *Un deschizător de drumuri: Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 28 (1978), nr. 5, p. 16.

[9] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 4.

[10] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 459.

[11] Viorel Cosma, *lucr. cit.*, p. 76.

[12] Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români"*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 490.

[13] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.

[14] Vezi nota 11.

[15] Vezi nota 13.

[16] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.

[17] *Ibidem.*

[18] *Ibidem.*

1937 — Membru în Comitetul de lectură al Operei din Cluj [19].

1940 — Consilier tehnic în Ministerul Propagandei Naţionale [20].

— Membru al Consiliului de administraţie al Casei compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii [21].

1941 — Membru al Comisiei pentru controlul imprimării sunetelor [22].

1942 — Vicepreşedinte al Consiliului de administraţie al Casei compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii [23].

1943 — Consilier tehnic diurnist pe lîngă Legaţia României din Berna, între anii 1943—1946 [24].

1944 — Organizează la Geneva Les Archives internationales de musique populaire, al căror director este între anii 1944—1958 [25].

1945 — Membru corespondent al Academiei Române, secţia literară [26].

1948 — Lector, conferenţiar, la Centre national de la recherche scientifique (Paris) [27].

— Desfăşoară activitate la Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris) [28].

— Lucrează la Institut de musicologie de l'Université de Paris [29].

1954 — Fondator al cercului internaţional de studii etnomuzicologice „Les colloques de Wégimont" [30].

20 decembrie 1958 — Încetează din viaţă, în urma unei congestii cerebrale, la Geneva [31].

II. *Culegeri de folclor şi valorificarea acestora; activitatea desfăşurată în cadrul Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români şi al Arhivelor internaţionale de muzică populară*

1927 — *Treizeci cîntece populare alese din culegerile premiate sau menţionate cu prilejul concursului instituit de Soc. Comp. Rom. în anul 1925*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., 1927, 45 p. Prefaţă de C. Brăiloiu datată 1926.

1928 — La fiinţă din iniţiativa şi îşi desfăşoară activitatea sub conducerea lui Constantin Brăiloiu „Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români". În perioada 1928—1943 desfăşoară cercetări în 289 sate şi face înregistrări pe 2621 cilindri (5595 melodii), întocmeşte fişe de fonogramă, de text, de informaţii şi informatori. 381 melodii au fost înregistrate pe 196 cilindri în colaborare cu T. Alexandru, H. Brauner, C. Bugeanu, P. Carp, Gh. Ciobanu, I. Cocişiu, E. Comişel, I. Nicola, C. Palade, A. Stoia etc. S-au imprimat de asemenea sub conducerea lui Constantin Brăiloiu 1784 melodii pe 851 feţe disc [32]. Casa Pathé (Paris) a copiat pe discuri 32 melodii [33]. Numărul total al melodiilor înregistrate de Brăiloiu este de 7 760 [34].

---

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

[21] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 462.

[22] Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu, noţiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 292.

[23] Vezi nota 21.

[24] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5.

[25] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 464.

[26] Vezi nota 22.

[27] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 465.

[28] *Ibidem.*

[29] *Ibidem.*

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem.*

[32] Lucilia Georgescu, *lucr. cit.*, p. 494 şi 496.

[33] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2. Bucureşti, 1970, p. 176.

[34] Lucilia Georgescu, *lucr. cit.*, p. 497.

— Participă la o campanie monografico-sociologică organizată de prof. D. Gusti în satul Fundu Moldovei [35] împreună cu M. Pop, H.H. Stahl etc.

1929 — Campanie în satul Drăguş (judeţul Braşov) [36] împreună cu H. Brauner, M. Pop, M. Socor, A. Stoia etc.

1930 — Culegere în Runcu (judeţul Gorj) [37].

1931 — *Colinde şi cîntece de Stea.* Culegere îngrijită de Constantin Brăiloiu, Bucureşti, Publicaţiile Academiei de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române, I, Impr. Oltenia, 1931, 45 p.

— Prefaţă de C. Brăiloiu, care a cules 5 melodii din cele 64 cîte cuprinde lucrarea.

1932 — *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina.* Culegere îngrijită de C. Brăiloiu, Bucureşti, Publicaţiile Arhivei de Folklore, IV, Ed. Soc. Comp. Rom., 1932, 153 p.

1933 — Pe baza înregistrărilor Arhivei de Folklore sau cu sprijinul acesteia, pînă în anul 1946 au intrat în fonotecă la Musée d'Ethnographie sau la Musée de l'Homme următoarele discuri: *Muzică populară românească* — 7 discuri, *Editions particulière de musique roumaine* — 3 discuri şi *Musique des ukrainiens roumanophones* — 13 discuri [38].

1934 — Culegere de folclor la Ciorogîrla (Ilfov) cu un grup de studenţi ai Conservatorului [39].

1936 — *„Ale mortului" din Gorj*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicaţiile Arhivei de Folklore, VII, 1936, 14 p., idem *Chants du Mort*, recueillis par C. Brăiloiu, traduits du roumain par I. Voronca et J. Lassaigne, în „Mesures", 15 oct. 1939, p. 85—93. Pe versurile culese de C. Brăiloiu, Jean Absil a scris cantata în 4 părţi pentru cvartet vocal şi orchestră *Les Chants du Mort*.

1938 — *Bocete din Oaş*, extras din „Grai şi suflet", 7, rev. Institutului de filologie şi folklor, Bucureşti, Soc. Comp. Rom., 1938, 90 p. + 17 pl. (transcrierile muzicale în colaborare cu Paula Carp).

1941 — *Societatea Compozitorilor Români. Antologia sonoră a muzicii populare româneşti, I. Ţara Oaşului (Satu Mare). Album îngrijit de Constantin Brăiloiu* (5 discuri, 12 piese) [40].

— Editarea unor mape de discuri (în colaborare cu Ministerul Propagandei Naţionale) pentru posturile de radio din străinătate [41]: 1) *30' Rumanische Volkstanze, Danze popolari romene, Dances populaires roumaines, Rumanien popular dances*, I (3 discuri, text explicativ în limbile română, franceză, engleză, germană şi italiană). 2) Acelaşi titlu, II (fără text explicativ). 3) *15' Noces paysannes roumaines en Transylvanie. Rumanien peasant wedding in Transylvania* (2 discuri fără text explicativ). Imprimările fuseseră folosite de C. Brăiloiu în cadrul conferinţei radiofonice „Nunta în Someş", din 7 octombrie 1940.

1944 — *Poeziile soldatului Vasile I. Tomuţ din războiul 1914—1918*, Bucureşti, Imprimeria centrală, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicaţiile Arhivei de Folklore, XIII, 1944, 80 p.

— Fondează la Geneva (26 iunie) Arhivele internaţionale de folclor muzical.

1948 — Sub direcţia lui Constantin Brăiloiu în perioada 1948—1949 Arhivele internaţionale de folclor muzical au editat *Editions des Archives Internationales de Musique Populaire* (19 discuri) [42].

---

[35] Henri H. Stahl, *Constantin Brăiloiu şi sociologia vieţii muzicale*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, Bucureşti, 1970, p. 39.

[36] Henri H. Stahl, *lucr. cit.*, p. 40.

[37] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 468.

[38] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 18—20.

[39] Corneliu Mereş, *Pasiunea de folclorist a prof. Constantin Brăiloiu — Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, Bucureşti, 1970, p. 256.

[40] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, Bucureşti, 1970, p. 179.

[41] Vezi nota 40.

[42] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 20—22.

1950 — *Musique populaire roumaine*, album editat de Département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme, Paris (4 discuri, 8 piese şi o notă explicativă de 4 pagini). Înregistrările au fost făcute de C. Brăiloiu (5 piese) şi T. Alexandru (3 piese) [43].

1951 — În perioada 1951—1956 îngrijeşte editarea: *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (8 albume, fiecare cu notiţă explicativă, 40 de discuri, 6 cu înregistrări făcute de C. Brăiloiu, dintre care 2 în colaborare). Editarea s-a făcut sub patronajul Archives Internationales de Musique Populaire (Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève). Colecţia cuprinde muzică din Africa, America de Nord, Asia şi Europa (35 popoare şi populaţii). Discurile nr. 4 (România), 8 (Serbia, în colaborare cu Laufer), 12 (Irlanda, în colaborare cu G. Nataletti), 17 (România), 24 (ucrainieni românofoni), 38 (macedoromâni), cuprind înregistrări făcute de C. Brăiloiu [44].

1952 — Culegere de folclor în Spania, Asturia, sub auspiciile U.N.E.S.C.O. [45].

1955 — Culegere de folclor la românii din Banatul iugoslav [46].

1978 — *Folclor din Dobrogea*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978. Culegere de Constantin Brăiloiu, Emilia Comişel şi Tatiana Găluşcă-Cîrşmariu. Îngrijitori de ediţie E. Comişel şi T. Găluşcă-Cîrşmariu.

III. *Studii de etnomuzicologie, muzicologie, sociologie muzicală. Activităţi desfăşurate în cadrul unor reuniuni internaţionale*

1930 — *La musique populaire roumaine*, în „La Revue musicale", iunie 1930, p. 554—557 [47].

— Comunicarea ştiinţifică *Chant populaire et musique religieuse*, Paris, Sorbona, Cercul muzical universitar (4 februarie) [48].

1931 — *Societatea compozitorilor români. Arhiva de folklore*, în „Boabe de grîu", t. 2(1931), nr. 4, p. 204—219 şi extras cu titlul *Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Schiţă a unei metode de folklore muzical*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., 1931, 18 p. Tradus în limba franceză *Esquisse d'une méthode de Folklore musical. Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în „Revue de musicologie", t. 15 (1931), nr. 40, p. 233—267, şi în extras, 35 p. Fragmente din această lucrare au fost republicate sub titlul *Plan pentru cercetarea vieţii muzicale*, în *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României, 1940, p. 311—323 [49].

— *Societatea compozitorilor români. 1920—1930*, Bucureşti, Soc. Comp. Rom., Imprimeria „Bucovina", [1931], 95 p. Lucrare apărută cu prilejul împlinirii a 10 ani de existenţă a Societăţii Compozitorilor Români.

— O comunicare ştiinţifică, cu titlul *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, a susţinut la Paris, Societatea franceză de muzicologie (la 19 III 1931).

1932 — *Despre bocetul de la Drăguş (jud. Făgăraş), Note sur la plainte funèbre du village de Drăguş (district de Făgăraş, Roumanie)*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1932, 88 p. + 19 pl. Extras din „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", an. 10 (1932), nr. 1—4.

---

[43] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 180.

[44] Vezi nota 43.

[45] Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu, noţiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 299.

[46] Vezi nota 45.

[47] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 9. Cu excepţia studiilor lui Constantin Brăiloiu tipărite după 1959 şi a celor în limba română, majoritatea lucrărilor citate în acest capitol sînt cf. André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 9—14.

[48] Comunicările ştiinţifice susţinute de Constantin Brăiloiu la congrese şi conferinţe internaţionale sînt cf. André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 15—17.

[49] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 469.

— *D.G. Kiriac artistul*, în *D.G. Kiriac, 1866—1928*, Bucureşti, Tip. Bucovina, [1932], p. 8—9.

1934 — *Extrait du rapport de la Société des compositeurs roumains*, în *Musique et chansons populaires*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, p. 230—234.

1935 — *Patru muzicanţi francezi: Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1935, 37 p. + 1 pl.

1936 — *Vicleiul din Tîrgu Jiu* (în colaborare cu H.H. Stahl), în „Sociologie românească", t. 1 (1936), nr. 12 şi în extras, Bucureşti, Tiparul universitar, 1936, 36 p., 2 pl.

— Comunicare ştiinţifică la I-ul Congres internaţional de educaţie muzicală de la Praga (4—9 IV).· Rezumatul publicat în volumul *L'Education musicale trait d'union entre les peuples. Rapports et discours sur l'éducation musicale dans les divers pays*, Praga, Orbis, 1937, p. 118—120[50].

1937 — *La doîna roumaine*, comunicare ştiinţifică, Paris, Societatea franceză de muzicologie (29 VI).

1938 — *Techniques des enregistrements sonores*, în *Travaux du I^er Congres international de folklore*, Tours, Imprimerie Arrault, 1938, p. 286—287; idem, în „Muzica", t. 18 (1968), nr. 8, p. 20—21. Textul conferinţei cu acelaşi titlu susţinute la Paris la 27 VIII 1937.

— *Nunta la Feleag*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicaţiile Arhivei de Folklore, X, 1938, 11 p.

1939 — *Străinii despre muzica noastră. Dl. Ludwig Schmidts în „Die Musik"*, în „Revista Fundaţiilor", 1939, nr. 1, şi în extras 12 p.

— *La mort*, în colaborare cu H.H. Stahl, în *Nerej. Un village d'une région archaïque. Monographie sociologique dirigée par H.H. Stahl, II. Les manifestations spirituelles*, Bucarest, Institut de sciences sociales de Roumanie, 1939, p. 273—314[51].

1940 — *La musique populaire roumaine*, în „Revue musicale", No. Spécial, La musique dans les pays latins, febr-mart. 1940, p. 146—153 şi în extras (8 p.); idem, în *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 372—380.

— *Obiceiuri de la înmormîntare*. (În colaborare cu H.H. Stahl), în *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României, 1940, p. 327—336[52].

1941 — *Nunta în Someş*, Bucureşti, Imprimeriile „Frăţia Românească", Soc. Comp. Rom., Publicaţiile Arhivei de Folklore, XII, 1941, 18 p. (Textul unei conferinţe radio din 7 oct. 1940).

1943 — *A román népzene*, în *Mélanges offerts à Zoltán Kodály à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Budapest, Société ethnographique hongroise, 1943, p. 300—307 (rezumat în limba germană, p. 306—307).

— Comunicare ştiinţifică *Icoanele româneşti pe sticlă*, Fribourg (Elveţia), Universitate (14 XII). Conferinţa a fost repetată la Berna (20 XII 1943), Lausanne (27 I 1944), Geneva (15 II 1947).

— Comunicare ştiinţifică *Rites funéraires en Roumanie*, Geneva, Muzeul de etnografie (18 XII).

1944 — Comunicare ştiinţifică *La musique populaire roumaine*, Lausanne, Conservator (4 II). Conferinţă repetată la Geneva (10 III 1945).

1945 — *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève", martie 1945.

— Comunicarea ştiinţifică *Utilité des musées de la parole*, Geneva, Muzeul de etnografie (23 VI).

— *La Musique des paysans roumains*, Bâle, Universitate, Seminarul de muzicologie, 4 lecţii (27—30 VI).

1946 — *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Archives suisses d'anthropologie générale", t. 12 (1946) şi în extras, Ed. Albert Kundig, 1947.

---

[50] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 463.
[51] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 471.
[52] Vezi nota 51.

— *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Genève, Imprimerie Kundig, 1946, 13 p. Apărut în traducere românească în volumul *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, București, Ed. Eminescu, 1977, p. 187—195.

— *Les écoles nationales*, în *Les musiciens célèbres*, Paris, Ed. Mazenod, 1946, p. 197—201 ; idem, în *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, II, Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1963, p. 661—672.

— *Les disques roumains des Archives internationales de musique populaire*, în „Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève", t. 3 (1946), nr. 1 și 2, p. 3.

— Comunicarea științifică *Les rites funéraires roumains (à propos d'une ballade célèbre)*, Paris, Musée de l'Homme, (26 VI).

— Comunicarea științifică *Le „giusto-parlando" et le système rythmique de la musique populaire roumaine*, Paris, Societatea franceză de muzicologie (28 VI). Repetată la Lausanne (27 V 1947).

1947

— Comunicarea științifică *Béla Bartók folkloriste*, Paris, în cadrul Comisiei internaționale a artelor și tradițiilor populare, a III-a sesiune (1—5 X).

— Comunicarea științifică *Les Noëls en Roumanie*, Geneva, Muzeul de etnografie (20 XII).

1948

— *Le giusto syllabique bichrone (Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine)*, în „Polyphonie", 2-ème Cahier (1948), Richard Masse, p. 26—57 ; revizuit și reprodus *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în „Anuario musical" del Instituto español de musicologia del C.S.I.C., t. 7 (1952), p. 117—158 ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Ed. muzicală, 1967, p. 175—234.

— Comunicarea științifică *La légende roumaine de la Mort*, Neuchâtel, Muzeul de etnografie (12 II).

— Comunicarea științifică *Claude Debussy (coup d'œil hystorique)*, Geneva, Universitate (27 II, publicată postum).

— Participă la *Rencontres Internationales de Genève*, Geneva (4 IX).

— Comunicarea științifică *La musique populaire dans l'enseignement musical*, Bâle, I-ul Congres internațional de muzică populară (17 IX).

1949

— *Le folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, Ed. Max S. Metz, 1949, p. 211—232 ; idem, în *Encyclopédie de la musique*, vol. 2, Paris, Ed. Fasquelle, 1959, p. 88—113 și în extras ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Ed. muzicală, 1969, p. 19—130. (Apărută în 1948 în ediție germană [53].)

— *À propos du jodel*, în *Kongress-Bericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel, Bärenreiter, 1949, p. 69—71. Susținută la Bâle la 2/VII. 1949. (Al IV-lea congres al Societății internaționale de muzicologie.)

— Comunicarea științifică *Thèmes poétiques de Noëls roumains*, Veneția, Al II-lea congres internațional de muzică populară (11 X).

1950

— Comunicarea științifică *Essai d'un résumé sonore: musique populaire roumaine*, Paris, Societatea franceză de muzicologie (10 III).

— Comunicarea științifică *La musique du paysan roumain*, Geneva, Muzeul de etnografie (30 XI).

1951

— *Le rythme aksak*, în „Revue de musicologie", dec. 1951, p. 71—108 ; idem, în extras, Abbeville, Imprimerie F. Paillard, 1952, 42 p. ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 235—279. O comunicare științifică cu titlul *Le rithme „boiteux"* a susținut la Paris, Societatea franceză de muzicologie, în 28 VI 1951.

— Participă la Allgemeiner volkskundlicher Kongress, Jugenheim (28—31 III).

— Comunicare științifică *Musique du monde*, Geneva, Muzeul de etnografie (2 VI). Conferință repetată la 16 II 1952.

---

[53] Emilia Comișel, *lucr. cit.*, p. 297.

1952 — Comunicarea ştiinţifică *Un antologia folklorica mondiale*, Roma, Academia naţională „Santa Cecilia" (22 IV).
— Participă la Congresul internaţional de folclor, Palma de Majorque (22—29 VI).

1953 — În perioada 1953—1958 lucrează intens pentru editarea colecţiei postume Bartók, *Béla Bartók. Rumanien Folk Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, Vol. I, *Instrumental Melodies*, 1967; vol. II, *Vocal melodies*, 1967; vol. III, *Texts*, 1967; vol. IV, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, 1975; vol. V, *Maramureş County*, 1975.
— *Sur une mélodie russe*, în *Musique russe*, vol. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 329—391; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 305—399.
— Comunicare ştiinţifică *À propos d'une anthologie universelle de musique populaire*, Paris, Muzeul Guimet (21 II).
— Comunicare ştiinţifică *La musique populaire de la France*, Alianţa franceză, Haga (23 II).
— Comunicare ştiinţifică *Voyage musical aux Asturies*, Asociaţia spaniolă-americană de la Haga (26 II). Susţinută şi la Muzeul de etnografie din Geneva (7 XI).
— Comunicare ştiinţifică *Volksmusik auf dem Balkan*, Köln, Institutul de muzicologie al Universităţii (29 V).

1954 — *La rythmique enfantine. Notions liminaires*, în „Les Colloques de Wégimont", I (Premier colloque), 1954, p. 64—96; în extras Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 1—37; în traducere românească în *Studii de muzicologie*, Bucureşti, I, 1965, p. 63—97, traducere de E. Comişel; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 119—171.
— *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra occidentales*, (Université radiophonique internationale; Paris, 13 martie 1954), în „Domaine musical", nr. 1, 1er semestre, 1954, p. 94—101; idem, în „Revue des études roumaines", t. 2 (1954); idem, în „Muzica", t. 15 (1965), nr. 10, p. 24—26; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 225—236.
— *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", t. 2 (1954), p. 7—74; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 15—118.
— Participă la Congresul internaţional de muzică mediteraneană, Palermo (26—30 VI).
— Comunicare ştiinţifică *Sur la rythmique enfantine*, Wégimont — Iez-Liège, I-ul Colocviu internaţional de etnologie muzicală (25 IX).

1955 — *Un problème de tonalité. (La métabole pentatonique)*, în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, offerts à Paul-Marie Masson*, vol. I, Paris, Richard-Masse, 1955, p. 63—75; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 281—303.
— Comunicare ştiinţifică *La métabole pentatonique*, Paris, Societatea franceză de muzicologie (27 VI).

1956 — *Pentatonisme chez Debussy*, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Budapest, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956, p. 385—426; ediţia a II-a, 1957, p. 375—416; ediţia a III-a în traducere engleză, 1959, p. 377—417; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, *op. cit.*, p. 401—454.

1957 — *Béla Bartók*. Text explicativ la un disc Béla Bartók, 1957, Club français du disque.
— Comunicare ştiinţifică *Ethnomusicologie, méthodes d'analyse*, Paris, Musée de l'Homme (2,9 şi 16 V).
— Comunicare ştiinţifică *Création collective dans l'art populaire*, Paris, Colegiul filozofic (22 V).
— Comunicare ştiinţifică *Le chant populaire: généralités*, Paris, I-ul Congres internaţional de muzică evreiască (7 XI).
— Comunicare ştiinţifică *La tonalité archaïque (pentatonisme et pré-pentatonisme)*, Bruxelles, Institutul de înalte studii al Belgiei (18 XI).

1958 — *L'Ethnomusicologie, II. Etude interne*, în *Précis de musicologie*. Ouvrage collectif publié sous la direction de Jacques Chailley, Paris, Presses

universitaires de France, 1958, p. 41—52 ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 167—185.

— *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, în *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Köln, 1958 ; Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London-New York, 1959, p. 17—29 ; idem, în „Muzica", t. 17 (1967), nr. 1, p. 10—16 ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 131—165. Comunicarea ştiinţifică a susţinut-o în 23 VI 1958.

— Comunicare ştiinţifică *Réflections sur deux types mélodiques*, Wégimont—lez-Liège, al III-lea Colocviu internaţional de etnomuzicologie (10 IX).

— Comunicare ştiinţifică *Analyse des systèmes rythmiques en usage*, Paris, U.N.E.S.C.O., Consiliul internaţional al muzicii (28 X).

1959 — *Réflexions sur la création musicale collective*, în „Diogène", ianuarie—martie 1959, nr. 25, p. 83—93 ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 205—223.

1960 — *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş (Roumanie), 1929—1932*, Paris, 1960, 164 p.

— *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, I (sous la direction de Roland-Manuel), Encyclopédie de la Pléiade, 1960, Paris, Librairie Gallimard, p. 118—127 ; idem, în Constantin Brăiloiu, *Opere*, II, *op. cit.*, p. 187— 203.

1962 — *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în „Revue de musicologie", vol. 98, iulie—decembrie 1962. Constantin Brăiloiu a susţinut o comunicare avînd aceeaşi problematică în 1938, la Bucureşti, Institutul francez[54].

1973 — *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et prefacés par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff, 1973, XVIII + 466 p.

— Constantin Brăiloiu a mai participat la Reuniunea de experţi organizată de Comisia internaţională a artelor şi tradiţiilor populare (C.I.A.P.), la Consiliul internaţional al muzicii (Paris 1948 şi 1950, Geneva 1948 şi 1949, Friburgen-Brisgau 1953)[55]. A susţinut numeroase conferinţe la posturile de radio din ţară, Austria, Cehoslovacia, Elveţia, Franţa, Germania etc[56].

IV. *Activitate de compozitor şi de elaborator a unor ediţii critice*

1911 — *Carillon des abeilles*, piese pentru copii, pian, Lausanne, Ed. Foetisch frères, 1911[57].

— *Trois danses*, pian, Lausanne, Ed. Foetisch frères, 1913.

— *5 Rondes à danser au soleil*, pian, Paris, Ed. Grus, 1913.

1912 — *Trois Poèmes arabes*, voce, pian, vioară, violoncel, Paris, Ed. Mathot, 1913.

1913 — *Amours d'Acis le berger*, cinci piese pentru pian, Paris, Ed. Mathot, 1915.

1914 — *Cinq romances*, voce şi pian, rămase în manuscris.

1915 — *Cinci cîntece de leagăn pentru voce înaltă şi cvintet de coarde*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei, [1939].

1916 — *Deux petits poèmes de Jean Moréas*, voce şi pian, Geneva, Ed. Henn, 1919.

1926 — *Patru cîntece populare româneşti armonizate pentru voce şi pian*, Bucureşti, Ed. Soc. Comp. Rom., 1927, 5 p. ; şi în *Cîntece populare armonizate pentru voce şi pian*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1968, p. 25—27.

1928 — G. Fira, *Nunta în jud. Vîlcea*, cu raport-prefaţă de Constantin Brăiloiu, Bucureşti, Ed. Acad. Rom., Din viaţa poporului român, 27, 1928, 53 p.

1929 — D.G. Kiriac, *Nouă cîntece populare româneşti armonizate pentru voce şi pian*, Bucureşti, Soc. Comp. Rom., 1929, 14 p.

---

[54] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.
[55] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.
[56] Emilia Comişel, *lucr. cit.*, p. 290.
[57] Lucrările compuse între anii 1911—1916 sînt cf. André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 26—27.

— C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii-Muscelului*, București, Ed. Acad. Rom., Din viața poporului român, 39, 1929, 127 p. + 5 pl.

1930 — D.G. Kiriac, *Cîntece și coruri școlare pentru toate treptele învățămîntului*, București, Socec, 1930, 179 p.

— *Șapte cîntece populare*, armonizate pentru voce și pian, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1934; și în *Cîntece populare armonizate pentru voce și pian*, București, Ed. muzicală, 1968, p. 10—11.

1931 — D.G. Kiriac, *Cîntece și coruri pentru copii cu acompaniament de pian*, București, Soc. Comp. Rom., [1931], 47 p.

1933 — *Spitalul amorului*, melodii populare culese de Anton Pann, transcrise din notație psaltică de Ioan Chirescu, armonizate pentru voce și pian, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1933; și în *Cîntece populare armonizate pentru voce și pian*, București, Ed. muzicală, 1968, p. 20—21.

1935 — Al. Vlahuță, *Scrisori către D.G. Kiriac*, București, Ed. Soc. Comp-Rom., 1935, 30 p.

— D.G. Kiriac, *Colinde și cîntece de Crăciun*, București, [1935], 16 p.

1936 — Gh. Cucu, *200 Colinde populare culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924—1927*, București, Ed. Soc. Comp. Rom., Publicațiile Arhivei de Folklore, 6, 1936, 248 p. + Erata.

1942 — *Cîntec de nuntă*, armonizat pentru cor, București, Ed. Soc. Comp. Rom., 1943.

1944 — D.G. Kiriac, *Liturghia psaltică*, pentru cor mixt, București, Ed. Soc. Comp. Rom., [1944].

V. *Critic muzical, colaborator la dicționare, autor de prefețe, recenzii, studii privind pictura și literatura, traduceri; personalități culturale cu care a întreținut relații*

1911 — A colaborat la periodicele: „Tribune de Lausanne" (6 articole), „La Vie Musicale" (5 articole), „Schweizerische Musikzeitung" (Zürich, 1 articol)[58].

1912 — A colaborat la periodicele: „La Vie Musicale" (trei articole), „Le Monde Musical" (1 articol), „Schweizerische Musikzeitung" (Zürich, 1 articol), „Musikpaedagogische Zeitung" (Zürich, 1 articol).

1913 — A scris o cronică muzicală în „Feuille d'Avis de Lausanne" (1 articol).

1914 — A colaborat la periodicul „La Politique" (București, 6 articole).

1915 — A colaborat la periodicul „La Politique" (București, 10 articole).

1917 — A colaborat la periodicul „Tribune de Lausanne" (1 articol).

1918 — A colaborat la periodicele: „Tribune de Lausanne" (23 articole), „Feuille d'Avis de Lausanne" (1 articol), „Gazette de Laussanne" (1 articol), „Gazette des Etrangers" (1 articol).

1919 — A colaborat la periodicele: „Tribune de Lausanne" (23 articole), „L'Indépendence Roumaine" (București, 1 articol), „Muzica" (1 articol).

1920 — A colaborat la periodicele: „Izbînda" (2 articole), „Muzica" (1 articol).

1921 — A colaborat la periodicul „Dimineața" (9 articole).

1922 — A colaborat la periodicele: „Dimineața" (10 articole), „Le Progrès" (București, 4 articole), „Luptătorul" (3 articole), „Adevărul" (2 articole), „Argus" (1 articol).

1923 — A colaborat la periodicele: „L'Orient" (București, 5 articole), „Le Progrès" (București, 1 articol), „La Politique" (București, 1 articol), „Adevărul" (1 articol).

1924 — A colaborat la periodicele „L'Orient" (București, 7 articole) și „Universul" (2 articole).

---

[58] Activitatea de critic muzical prezentată în acest capitol este în întregime cf. Constantin Brăiloiu, *Opere*, III, îngrijitor de ediție Emilia Comișel. În legătură cu acest domeniu de activitate, vezi și Viorel Cosma, *Constantin Brăiloiu — critic muzical*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 225—236.

— Colaborează la *Dictionary of modern music and musicians* de Eaglefield-Hull, Londra și Toronto, Dent, 1924. (Preluat de Alfred Einstein în limba germană, *Das neue Musiklexikon*, Berlin, Max Hesse, 1926) [59].

— Societatea Compozitorilor Români organizează o stagiune de muzică românească [60].

— Începuturile prieteniei cu Béla Bartók [61].

1925 — A colaborat la periodicele : „Le Progrès" (București, 7 articole), „Cuvîntul" (1 articol), „Revista vremii" (1 articol), „Musikblätter den Anbruch" (Viena, 1 articol) și la „Muzica" (3 articole).

1926 — A colaborat la periodicul „Epoca" (4 articole), „Curentul" (1 articol).

1927 — A colaborat la periodicele : „Dimineața" (2 articole), „L'indépendence Roumaine" (București, 1 articol).

1928 — A colaborat la periodicele : „Dreptatea" (1 articol), „La Politique" (1 articol).

— Traduce și face dramatizare a basmului lui V.G. Solly *Aleador*, pentru opera lui Victor Gheorghiu [62].

1929 — A colaborat la periodicele : „Curentul" (17 articole), „Ultima oră" (3 articole), „Rampa" (1 articol), „Universul" (1 articol). „Fidac" (Paris, 1 articol), „De Muziek" (Amsterdam, 1 articol).

— Colaborează la *Das neue Musiklexikon* de Riemann-Einstein, Berlin, 1929 [63].

1930 — A colaborat la periodicele : „Gîndirea" (2 articole), „Universul" (1 articol) și la revista „Radio și Radiofonia" (6 articole).

— 5 aprilie, Soc. Comp. Rom. organizează un spectacol susținut de Floria Capsali cu școala sa de balet [64]. Prin acest spectacol „Societatea a încercat să definească condițiile unui dans artistic românesc, întemeiat pe tehnica coregrafică populară". C. Brăiloiu, *Opere*, vol. III, București, Editura muzicală, 1974, p. 347.

1931 — A colaborat la periodicele : „Adevărul" (1 articol)", Adevărul literar și artistic" (1 articol).

— Colaborează la *Zenei Lexicon* de Szabolcsi Bence și Tóth Aladár, Budapesta, Gyözö Andor, 2, 1931 [65].

1933 — A colaborat la periodicul „Dimineața" (2 articole).

1934 — A colaborat la periodicele : „Adevărul" (1 articol), „Credința" (1 articol), „Cele trei Crișuri" (1 articol), „Analele culturale" (1 articol).

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă*, în „Rev. Fundațiilor", t. 1 (1934), nr. 6 [66].

1935 — Recenzia lucrării lui Béla Bartók *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, Universal Edition, 1935, 13 p., idem, în „Sociologie românească", III (1938), nr. 10—12, 13 p.

1936 — Colaborează la periodicul „Universul" (2 articole).

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 4, p. 6—14.

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară românească*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 5, p. 8—22.

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară românească*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 6, p. 21—24 (traducerea articolului apărut în *Zenei Lexicon*, Budapesta, 1931).

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Muzica populară maghiară și cea românească*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 9—10, p. 18—44.

---

[59] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5.
[60] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 459.
[61] Vezi nota 60.
[62] Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Editura muzicală, 1970, p. 78.
[63] Emilia Comișel, *lucr. cit.*, p. 297.
[64] Vezi nota 60.
[65] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 461.
[66] Traducerile făcute de Constantin Brăiloiu unor studii de Béla Bartók sînt cf. Emilia Comișel, *lucr. cit.*, p. 296.

— Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Cercetări de folclor muzical în Ungaria*, în „Muzică și poezie", I (1936), nr. 12, p. 18—19.

1937 — Traduce lucrarea lui Béla Bartók *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, București, Ed. Luceafărul, 1937, 55 p.

1938 — *Colindele d-lui G. Breazul*, în „Viața românească", 1938, nr. 8; și în extras, București, Impr. centrală, 1938, 16 p. Ca o ripostă la acest articol, G. Breazul publică *Colindele... Întîmpinare critică*, în *Culegeri de studii muzicale*, vol. IV, Craiova, [1940].

1939 — Colaborează la „Revista Fundațiilor" (1 articol) și la „Timpul" (1 articol).

1940 — Colaborează la „Timpul" (1 articol).

1941 — *Festival George Enescu, închinat maestrului cu prilejul împlinirii a 60 ani.* (Program. Text de Constantin Brăiloiu, copertă I. Steriade.)

1944 — Colaborează la „Tribune de Genève" (1 articol).

1945 — Colaborează la „Journal de Genève" (1 articol).

— *Leçons de musique*, în „Suisse contemporaine", nr. 1, ian. 1945, p. 42—45 [67].

— *Les Icônes paysannes roumaines peintes sous verre (L'École de Fagarach)*, în „Formes et couleurs", nr. 1, 1945, 10 p. [68].

1946 — Alocuțiunea *Béla Bartók folkloriste*, la a III-a sesiune plenară a Comisiei internaționale a artelor și tradițiilor populare, Paris, oct. 1946. Tipărită în „Schweizerische Musikzeitung", martie 1948, p. 92—94 [69].

1947 — Colaborează la „Journal de Genève" (1 articol).

1948 — Colaborează la „Journal de Genève" (1 articol).

— Prefață la *Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix...* de Paul Arma, Paris, H. Lemoine et Larousse, 1948, p. 7—8 [70].

— Îngrijește lucrarea lui Béla Bartók *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire*. Traducere din limba maghiară de E. Lajti, Genève, impr. Kundig, 1948, 19 p. (Archives internationales de musique populaire) [71].

1949 — Colaborează la „La Nation Roumaine" (Paris, 1 articol).

1952 — Recenzia lucrării *Altrussiche Volklieder aus dem Pecoryland* de Elsa Mahler, în „Revue de Musicologie", dec. 1952, p. 147—148 [72].

1953 — *Rainer Maria Rilke*, în *Les écrivains célèbres*, vol. III, Paris, Mazenod, 1953, p. 192—195 [73].

1954 — Recenzie la *Beating the tupan in the Central Balkans* de Yury Arbatsky, în „Revue de Musicologie", dec. 1954, p. 160—161.

— Colaborează la *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1954 [74].

1955 — Recenzie la *Musikalische Völkerkunde* de Fritz Bose, în „Revue de Musicologie", iulie 1955, p. 86.

— Recenzie la *Musique populaire vocale de l'Ile de Batz* de Cl. Marcel-Dubois și M. Andral, în „Revue de Musicologie", iulie 1955, p. 102—103.

1956 — Recenzie la *Catalogue international de la musique folklorique enregistrée*, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 78—84.

— Recenzie la *Corpus musicae popularis hungaricae*, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 85.

— Recenzia lucrării *Pe urmele lui Béla Bartok în Hunedoara* de Emilia Comișel și M. Rodan-Kahane, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 85—86.

— Recenzie la *Recitativul epic al baladei* de Emilia Comișel, în „Revue de Musicologie", iulie 1956, p. 86—87.

---

[67] André Schaeffner,, *lucr. cit.*, p. 12.

[68] *Ibidem.*

[69] *Ibide i.*

[70] *Ibide i.*

[71] *Ibidem.*

[72] Recenziile prezentate în acest capitol sînt cf. Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu, noțiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 301.

[73] André Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 13.

[74] Viorel Cosma, *l ucr. cit.*, p. 76.

— Recenzie la *Musique populaire vocale de l'Ile de Batz* de Cl. Marcel-Dubois și M. Andral, în *Les Colloques de Wégimont*, Paris—Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 208—211.

1957 — Recenzia *Revista de folclor*, în „Revue de Musicologie", decembrie 1957, p. 234—237.

1958 — Recenzie la *Corpus di musiche popolari siciliane* de Alberto Favara, în „Revue de Musicologie", iulie 1958, p. 140—143.

1974 — *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. 1, București, 1974, p. 308—310.

A întreținut relații cu distinse personalități culturale, dintre care amintim pe: G. Enescu, M. Andricu, Ernest Ansermet, Béla Bartók, C. Brâncuși, Jacques Chailley, Paul Collaer, S. Golestan, D. Lipatti, M. Mihalovici, Eugène Pittard etc.

VI. *Activități desfășurate ca profesor și pedagog*

1923 — Profesor (suplinitor) la Conservatorul din București, catedra „Istoria și estetica muzicală", unde predă istoria muzicii din anul 1923 [75].

1929 — Rector și profesor la Academia de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Române (pînă în anul 1935) [76].

1932 — Începînd din anul universitar 1932—1933 ține curs facultativ de folclor (pînă în anul 1941) [77].

1934 — Membru în Comisia pentru elaborarea programei analitice pentru muzică în învățămîntul secundar [78].

1935 — *Manual de muzică pentru clasa I-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1935, 177 p. [79].

1936 — *Manual de muzică pentru clasa a II-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1936—1937, 165 p. + 1 pl.

— *Abecedarul muzical*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1936, 165 p.

1937 — *Bocetul și „Hora lungă" în liceu*, în „Universul", 1 septembrie 1937; și în extras, 1937, 8 p.

— *Manual de muzică pentru clasa a III-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1937, 142 p.

1938 — *Manual de muzică pentru clasa a IV-a a școalelor secundare*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1938.

— *Manual de muzică pentru clasa I-a a școalelor comerciale*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, 1938.

— *Manual de muzică pentru clasa a II-a a școalelor comerciale*, (în colaborare cu Ion Croitoru), București, Ed. autorilor asociați, [1938], 89 p.

1939 — Ține conferințe la cursurile de perfecționare a cadrelor didactice din învățămîntul primar [80].

1941 — La direcția Conservatorului aflîndu-se Mihail Jora, în anul universitar 1941—1942, cursul de folclor devine obligatoriu (din facultativ) [81].

1942 — Prodirector al Conservatorului [82].

1943 — *Coruri și cîntece pentru tineretul școlar, extrașcolar și prelimilitar*, (în colaborare cu Vasile Popovici, redactori, lucrare în care are și cîteva piese proprii), București, Ed. Subsecretariatului de Stat al Educației Extrașcolare, 1943.

---

[75] Dan Smîntânescu, *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din București a lui Constantin Brăiloiu*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 240.

[76] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 463.

[77] Dan Smîntânescu, *lucr. cit.*, p. 242.

[78] Vezi nota 76.

[79] Manualele destinate școlilor secundare sînt cf. Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 463.

[80] Vezi nota 79.

[81] Tiberiu Alexandru, *lucr. cit.*, p. 462. Vezi și Dan Smîntânescu, *lucr. cit.*, p. 242.

[82] Dan Smîntânescu, *lucr. cit.*, p. 242.

— Președinte al Comisiei examenului de capacitate pentru profesorii de muzică [83].

A avut studenți pe T. Alexandru, C. Bugeanu, P. Carp, M. Chiriac, Gh. Ciobanu, I. Cocișiu, E. Comișel, Gh. Dumitrescu, I. Dumitrescu, C. Mereș, I. Nicola, C. Palade, A. Sotropa, A. Stoia etc.

VII. *Bibliografie Constantin Brăiloiu*

ALEXANDRU, TIBERIU, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 457—479.

ALEXANDRU, TIBERIU, *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 173—181; idem, în „Muzica", t. 18 (1968), nr. 8, p. 16—19.

ALEXANDRU, TIBERIU, *Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești*, în *Studii de muzicologie*, vol. VII, București, 1971, p, 79—89.

ALEXANDRU, TIBERIU, *Contribuția lui Constantin Brăiloiu la valorificarea folclorului bihorean*, în *Zilele folclorului bihorean*, [Oradea], 1968, Comitetul de cultură și artă al jud. Bihor, p. 57—68. [Tipărit 1971.]

ANDRICU, MIHAIL G., *Cîteva amintiri. Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 137—138.

BARTÓK, BÉLA, *De ce și cum să culegem muzică populară?* în *Însemnări asupra cîntecului popular*. Cu o prefață de Zeno Vancea, București, E.S.P.L.A., 1956.

BARTÓK, BÉLA, *Scrisori* (I, II), București, Ed. Kriterion, 1976, 1977.

BARTÓK, BÉLA, *Rumanian Folk Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, vol. I, *Instrumental Melodies*, 1967; vol. II, *Vocal Melodies*, 1967; vol. III, *Texts*, 1967; vol. IV, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, 1975; vol. V, *Maramureș County*, 1975.

BÎRLEA, OVIDIU, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, E.P.L., 1969, 325 p.

BÎRLEA, OVIDIU, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. enciclopedică română, 1974, 597 p.

BRATIN, JACK, *Calendarul muzicii universale*, București, Editura muzicală, 1966, 199 p.

BRÂNCUȘI, PETRE și NICOLAIE CĂLINOIU, *Muzica în România socialistă*, București, Editura muzicală, 1973, 398 p.

BREAZUL, GEORGE, *Pagini din istoria muzicii românești*, I, București, Editura muzicală, 1966, 558 p.; vol. II, 1970, 251 p.

BUGEANU, CONSTANTIN, *Ritmurile aksak și aplicațiile lor în arta dirijorală modernă*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 211—218.

CAZABAN, COSTIN, *Constantin Brăiloiu*, în „Luceafărul", an. 16 (1973), nr. 32.

CHIRESCU, IOAN, D. *10 ani de la încetarea din viață a profesorului Constantin Brăiloiu — Amintiri*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 29—34.

CIOBANU, GH., *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 481 — 485; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 161—165.

COMIȘEL, EMILIA, *Constantin Brăiloiu*, în „Contemporanul", dec. 1964, nr. 32.

COMIȘEL, EMILIA, *Constantin Brăiloiu, noțiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 227—302.

COMIȘEL, EMILIA, *Din corespondența lui Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 15 (1965), nr. 11, p. 6.

COMIȘEL, EMILIA, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 11 (1966), nr. 5—6, p. 505—518.

COMIȘEL, EMILIA, *Folclor muzical*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1967, 468 p.

COMIȘEL, EMILIA, *Contribuția etnomuzicologiei contemporane la definirea raportului dintre național și universal în muzica folclorică*, în *Național și universal în muzică*. Lucrările sesiunii științifice a cadrelor didactice, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1967, p. 69—74.

COMIȘEL, EMILIA, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, I, Cuvînt înainte și prefață, București, Editura muzicală, 1967, 454 p.

COMIȘEL, EMILIA, *Constantin Brăiloiu — personalitate complexă a culturii muzicale din sec. XX*, în „Muzica", t. 18 (1968), nr. 12, p. 13—16.

---

[83] Corneliu Mereș, *lucr. cit.*, p. 258.

COMIȘEL, EMILIA, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere — Œuvres*, II, Traducere și prefață, București, Editura muzicală, 1969, 237 p.

COMIȘEL, EMILIA, *Constantin Brăiloiu — personalitate complexă a vieții muzicale din sec. XX*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 73—77.

COMIȘEL, EMILIA, CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, III, Îngrijitor de ediție, București, Editura muzicală, 1974, 383 p.

COMIȘEL, EMILIA, *Un deschizător de drumuri: Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 23 (1978), nr. 5, p. 16—19.

CONSTANTINESCU, LILIANA, *Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", t. 19 (1969), nr. 7, p. 45—48.

COSMA, VIOREL, *Constantin Brăiloiu — critic muzical*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 227—231.

COSMA, VIOREL, *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi. Lexicon*, București, Editura muzicală, 1970, p. 75—79.

DELAVRANCEA, CELLA, *Despre Constantin Brăiloiu. Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 131—132.

DINU, VASILE, *Constantin Brăiloiu: Concepție și metodă în cercetarea folclorului*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 87—92.

DRĂGOI, SABIN, *Constantin Brăiloiu (Omagiu)*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 3 (1958), nr. 4, p. 147.

DRĂGOI, SABIN și TIBERIU ALEXANDRU, Prefață la vol. V al lucrării lui Béla Bartók *Rumanian Folk Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.

[DUMITRESCU, ION,] *25 ani de muzică românească*, București, Ed. Soc. comp. rom., 1945.

FIRCA, GH., *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, în „S.C.I.A.", t. 12 (1965), nr. 2, p. 123—140; și în „Revue roumaine d'Histoire de l'Art", t. 2, Edit. Academiei R.S.R., p. 153—168.

GATTI, GUIDO și ALBERTO, BASSO, *La musica. Dizionario, I (A—K)*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968.

GEORGESCU, FLORIN, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu, raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 4, p. 299—308; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. II, București, 1970, p. 193—201.

GEORGESCU (STĂNCULEANU), LUCILIA, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români"*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 487—501; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 101—117, (apărut cu unele greșeli de tipar).

GHIRCOIAȘU, ROMEO, *Personalitatea lui Constantin Brăiloiu — în lumina unor scrisori inedite*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Cluj, 1966, p. 211—218.

HABENICHT, GOTTFRIED, *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 11 (1966), nr. 3, p. 235—238.

IVELA, A.L., *Dicționar muzical ilustrat*, București, Ed. Alcalay, [1927].

JORA, MIHAIL, *Anuarul pe 1941—1942*, București, Conservatorul regal de muzică și artă dramatică, 1943.

MEREȘ, CORNELIU, *Pasiunea de folclorist a prof. Constantin Brăiloiu. Evocare*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 253—258.

MOLDOVEANU-NESTOR, ELISABETA, *Constantin Brăiloiu și improspătarea repertoriului vocal popular concertistic*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 14 (1969), nr. 2, p. 113—116; idem, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 121—123.

PĂUN, OCTAV, *Amintiri despre Constantin Brăiloiu. De vorbă cu folcloristă iugoslavă Milica Iligh*, în „Ramuri", an. 8 (1971), nr. 3, p. 24.

POP, MIHAI, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 1 (1956), nr. 1—2, p. 9—35.

POP, MIHAI, *Realizări și perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 15 (1970), nr. 1, p. 3—9.

POP, MIHAI, *O faptă de început*, în „Îndrumătorul cultural", 1978, nr. 8, p. 4.

RĂDULESCU, NICOLAE, *Constantin Brăiloiu și cercetarea comparativă a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 6, p. 503—516.

Riemann Musik-Lexicon, vol. I, Mainz, Ed. B. Schott, 1959.

SAVA, IOSIF, *Sabin Drăgoi ni-l prezintă pe Constantin Brăiloiu*, în „Tribuna", 10 oct. 1966.

SBÂRCEA, GEORGE, *Valorificarea operei lui C. Brăiloiu*, în „Inf. Bucureștiului", 1969, nr. 5062.

SCHAEFFNER, ANDRÉ, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de musicologie", 93, iulie 1959 și în extras, 27 p.

SEEGER, HORST, *Musiklexicon*, vol. I, Leipzig, V.E.B. Deutscher Verlag, 1966.

SMÂNTÂNESCU, DAN, *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din București, a lui Constantin Brăiloiu*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 239—246.

STAHL, HENRI H., *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 11 (1966), nr. 3, p. 219—225.

STAHL, HENRI H., *Constantin Brăiloiu și sociologia vieții muzicale*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 39—43.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, recenzie la Claudie Marcel-Dubois, *L'ethnomusicologie, sa vocation et sa situation*, în „Revista de referate și recenzii", seria Istorie, Etnografie, vol. IV, 1967, nr. 3, p. 263—266.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, *Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 13 (1968), nr. 4, p. 357—365.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, *Contributions de Constantin Brăiloiu (1893—1958) et de George Georgescu-Breazul (1887—1961) à l'étude des modes musicaux populaires*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art", Série Théatre, Musique, Cinéma, 10 (1973), nr. 1, p. 77—80.

STIHI-BOOS, CONSTANTIN, *Considerații asupra continuității gîndirii folclorice și etnomuzicologice a lui Constantin Brăiloiu*, (cu rezumat, în limba engleză), în S.C.I.A., Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, t. 23, (1976), nr. unic, p. 119—124.

SZABOLCSI, BENCE și TÓTH ALADÁR, *Zenei Lexicon*, vol. I, Budapesta, Zenemukiadó Vállalat, 1965.

THOMSON, OSCAR, *The International Encyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dodd Mead Company, 1958.

VANCEA, ZENO, *Legătura între creația noastră cultă și muzica populară, în lumina evoluției conceptului despre folclor*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 53—61.

VANCEA, ZENO, *Creația muzicală românească, Sec. XIX—XX.*, vol. I, București, Editura muzicală, 1968.

VARGA, OVIDIU, *Constantin Brăiloiu și specificitatea folclorului*, în *Cercetări de muzicologie*, vol. 2, București, 1970, p. 143—150.

VICOL, ADRIAN și STANCA FOTINO, *Despre valorificarea moștenirii științifice a lui Constantin Brăiloiu*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 17 (1972), nr. 4, p. 329—340.

VRABIE, GH., *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, [București], Ed. pentru literatură, 1968, VIII + 445 p.

VRABIE, GH. *Folcloristica*, în *Istoria științelor în România*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1975, p. 111—184.

RITUALE PASTORALE

TATIANA GĂLUȘCĂ-CÎRȘMARU

Preocupat de problemele specificului păstoritului, Constantin Brăiloiu viza o cercetare lămuritoare asupra sistemului de viață pastorală la ciobanii români și aromâni din Dobrogea.

Această cercetare ar fi urmărit să definească : structura și funcția păstoritului, sistemul de credințe și obiceiuri ale grupului profesional al păstorilor, desprinderea normelor și actelor de etică profesională ale păstorilor. Urmînd îndemnul marelui folclorist am întreprins, în anul 1940 și apoi în anul 1953, o cercetare folclorică la păstorii aromâni din Dobrogea și din Cîmpia Română [1].

Sub aspectul metodologiei observația directă de teren, culegerea informațiilor pe baza unui chestionar și mai ales reconstituirea unor rituale dispărute au facilitat configurarea specificului pastoral. Am cercetat următoarele categorii de informatori — păstori aromâni : pindeni, grămosteni și fîrșeroți, de toate vîrstele [2].

În cercetarea ritualelor pastorale la aromânii din Dobrogea și Cîmpia Română am avut în vedere pe de o parte relația păstor — turmă — natură, pe de altă parte relația păstor — obște — familie.

În articolul de față ne propunem să aducem în discuție cîteva elemente privind modul de organizare al păstorilor și al stînei, unele credințe despre păstori, unele credințe ale păstorilor privind principalele momente ale vieții : nașterea, nunta, moartea, probe profesionale și de inițiere la care erau supuși tinerii păstori, semnale și tabuuri cunoscute numai păstorilor, legile obștii create pentru evitarea conflictelor, rituale folosite în stînă etc. Menționăm că cele mai multe date și rituale prezentate sînt în

---

[1] Păstorii aromâni sosiți în aceste zone provin din Grecia, Iugoslavia, Albania, Bulgaria. Ei s-au stabilit în țară în jurul anilor 1918—1928.

[2] Aceștia sînt : *Caracoti* Gh., 72 a., Ostrov (j. Constanța), 1940, 1962 ; *Ciumană* C., 52 a., Medgidia (j. Constanța), 1945 ; *Ciumană* M., 40 a., Medgidia (j. Constanța), 1945 ; *Costicea* P., 65 a., Tunari (j. Ilfov), 1953 ; *Cutină* D., 41 a., Beidaud (j. Tulcea), 1940 ; *Docu* A., 68 a., Ivănești (j. Ilfov), 1954 ; *Nastu* N., 72 a., „6 Martie" (j. Tulcea), 1940 ; *Vașoti* V., 61 a., Constanța, 1940 ; *Vrană* Gh., 83 a., Mangalia (j. Constanța), 1940 ; *Vrană* Ș., 42 a., Mangalia (j. Constanța), 1942 ; *Vrană* T., 53 a., Mangalia (j. Constanța), 1940 ; *Zgumă* S., 74 a., Ostrov (j. Constanța), 1940 ; *Zisu* N., 54 a., Murfatlar (j. Constanța), 1940.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 105—110, București, 1979

mare parte dispărute, ele constituind partea arhaică a fenomenului păstoritului; în cele mai multe cazuri au fost reconstituite, de noi, prin metoda experimentului.

★

Păstorii erau organizați în „fălcare"; o „falcă" însemna o parte dintr-un întreg. O „falcă" reprezenta o grupare profesională cu caracter economico-social, dar era bazată pe frăție și solidaritate. Șefii „fălcarelor" se numeau „capi de turme" sau „celnici". Într-o familie de păstori devenea păstor numai cel ce era ales de bătrîni și dovedea că are aptitudini pentru păstorit. Păcurarii „picurarii" erau „fîrtați". „Fîrtăția" se pecetluia sub jurămînt de ajutor reciproc pe drumuri de primejdie. Jurămîntul de „fîrtăție" se făcea pe pîine și sare în fața soarelui. Un moment important din viața păstorilor era și „iertarea" vinovaților, care se făcea numai de către bătrînii obștii; stingerea vendetei „căftarea a sîndzelui" (căutarea sîngelui) era de asemenea importantă pentru viața obștii.

Încheierea vendetei se făcea tot prin amestecul de sînge, prin frăția de cruce sau prin căsătorie. Familiile împricinate trebuia să jertfească oi și cîte un miel. Mielul trebuia să se taie în prag, tămîiat cu lemne în cruce. Trebuia să moară dintr-o dată. Sîngele care curgea simboliza sîngele care ar fi curs dacă s-ar fi continuat vendeta.

Turma „cupia" era formată din 600—700 oi, capre, catîri, cai. Turma avea ierarhia ei: conducătorul turmei era batalul „hîciu"; conducător putea fi și țapul sau oaia cea mai bătrînă, „moașa noatinilor" sau „nilioara de frunte", „care fuge înainte", iar lîngă „picuraru" se afla „mînarlu" — oaia cea mai dragă ciobanului. Toate acestea sînt oi „sfinte"; nu se taie. Oile și țapii care conduc turma poartă clopote și „chipri" (acioaie).

Turma se afla în stînă. Ridicarea stînei se făcea pe un loc sacru, pe locul ales de turmă cu o noapte înainte. În stînă trebuia să existe obiectele strămoșești: „tămbarea"[3] și „cîrligul"[4], care aduceau noroc stînei; la intrarea în stînă se îngropa un ban de la strămoși, iar sub talpa stînei trebuia să fie un șarpe care veghea asupra ei. Întotdeauna la temelia stînei se punea un os al unui om mort în luptă. Se jertfea un miel și se aprindea „focul viu".

Inițierea păstorului începea să se facă, mai întîi, în cadru familial. A doua zi de la naștere, mieii erau încredințați copiilor și cîteva nopți dormeau cu ei în pat în semn de o primă apropiere față de oi. Copilul era pus să treacă prin diferite probe grele: să aducă apă de la izvoare din scurgerea zăpezilor și să culeagă buruieni foarte greu de găsit. Copilul, de asemenea, trebuia să cunoască semnele cerului, pămîntului, arborilor, plantelor, animalelor; trebuia să cunoască stelele; asista la evenimente astrale importante: întîlnirea dintre soare și lună, o dată la 5 ani, întîlnirea dintre luceafărul de zi și de noapte, o dată pe an. Copiii erau învățați să nu se culce pînă nu apunea soarele, care era sfînt, „altfel se cutremurau

---

[3] Piesă de port, din țesătură de păr de capră.

[4] Bîtă, cu capătul de sus întors („cîrlibană"), pe care era cioplit un cap de balaur sau de șarpe.

munţii de mînie". Înainte de deschiderea stînii mergeau cu păstorii în pelerinaj la biserici, peşteri sau copaci, cu icoane, pe vîrfuri de munte. Muntele reprezenta altarul, urcuşul, legătura cu cerul, cu infinitul. Copiii ştiau „graiul" muntelui după înfăţişarea lui, care se schimba mereu. Cînd muntele se întunecă — plouă, cînd „arde" (străluceşte) neaua pe munte, la soare — va fi mare bucurie. De la 10—15 ani băiatul intra în ucenicie pe lîngă părintele lui sau pe lîngă un bătrîn păstor. Mai întîi trebuia să treacă peste diferite încercări grele : să doarmă pe zăpadă, să rabde de foame şi sete, să meargă pe drumuri lungi şi obositoare prin vînt şi ploaie ; i se aplica „bătaia rituală" pentru a putea suporta durerea fizică, mai tîrziu cînd va fi nevoie, fără să se vaite. Trebuia să înveţe să stea în mijlocul turmei şi să o pască ; trebuia să înveţe „limba oilor" : să ştie să îndemne oaia, să-i cînte, s-o cunoască după glas, să se înţeleagă cu ea. Pe păşune el trebuia să facă exerciţii ca să pască turma ; să ferească oile de soare, de vînt, de fiare ; cunoştea apa bună, umbra bună. Treptat era pus să mulgă oile, să le tundă, să întoarcă două turme care se întîlnesc. Pe drumuri la iernatic, pe furtună şi zăpadă, trebuia să ia iniţiativa, să ştie să se descurce în orice situaţie. Trebuia să aibă cunoştinţe în domeniul matematicii, chirurgiei empirice, botanicii, trebuia să ştie să ridice adăposturi rapide.

Tînărului cioban i se încredinţau şi căile de a stăpîni virtuţile : cumpătarea, stăpînirea de sine, chibzuinţa. Dar cel mai important lucru era să nu dispere niciodată, în cazul în care şi-ar fi pierdut turma. El trebuia să şi-o refacă, neapărat, prin muncă.

Iniţierea ciobanului se făcea şi pentru a fi bun luptător. El trebuia să înveţe să apere satele, turmele, trecătorile. Exerciţiile de curaj începeau la stînă. Lupta de apărare a păstorilor era în ceată organizată, la nevoie păstorul se apăra şi singur. Un informator ne povestea că un păstor şi-a apărat singur stîna, dînd ordine de atac din diferite direcţii, în limba duşmanului, ca să simuleze prezenţa unei cete [5]. Era iniţiat pentru a lupta cu duşmanul prin tactica „fora" [6], era învăţat să călărească pentru a transmite repede o veste, să folosească brîul pentru a trece peste prăpăstii.

El trebuia să cunoască şi semnalele de primejdie : lătratul cîinelui, bătaia a două pietre, focul aprins, diferite feluri de fluierat, o creangă ruptă, un grup de pietre pus la răscrucea unor drumuri.

În final, după ce învăţa toate aceste lucruri, trebuia să depună şi jurămîntul : „turma trebuie păstrată ca viaţa". Jurămîntul se făcea punînd mîna pe cîrligul străbun şi înfigînd un cuţit în pămînt. Urma primirea turmei de către tînărul cioban. Primirea turmei se făcea aşternînd în pragul ţarcului („cutarului") brîul păstorului, presărat cu ierburi. Se arunca apoi un colac rupt în mai multe bucăţi şi se stropeau oile cu apă culeasă din roua din 23 aprilie sau din „căciub" [7]. Turma (cu excepţia oilor sterpe) intra în stînă. În fruntea ei se afla batalul, care avea coarnele împodobite cu

---

[5] Vezi : *Vaşoli* V., 61 a.

[6] Atac rapid, prin faţă.

[7] Butuc de jneapăn (cu rădăcină) care se ardea, în vatra stînei, în perioada sărbătorilor de iarnă, pînă la 6 ianuarie. Butucul era ars pentru a îndepărta duhurile rele, în perioada ce premergea fătatul oilor.

verdeață și colaci. În județul Ilfov, la Periș, batalul intra în stînă cu un miel în cîrcă sau odată cu oaia bătrînă „babana" sau „babalaca". Această oaie, care fătase cinci miei, simboliza cultul fertilității și abundenței.

În cadrul stînei, ritualele aveau loc în funcție de cele două mari cicluri ale păstoritului : văratic și iernatic [8].

Întîmpinarea fătatului în iarnă se făcea prin rituale diferite, prin care se urmărea să fie înfrînte duhurile rele : toată familia ciobanului bea „apă sfințită de foc" [9]. Oile fătau pe rînd în locuri neatinse. Pentru miei și iezi se făceau țarcuri speciale în locuri neatinse, cu iarbă necălcată. Primul miel născut era menit pentru jertfă.

Pe la începutul lui ianuarie (6 I), se sfințeau apele. Bucuria se manifesta prin jocuri cu măști. Se făceau colaci rituali care se păstrau pînă pe ziua de Sf. Gheorghe. În această zi avea loc „legarea" sau deschiderea stînei. Legarea se desfășura în stînă, numai între bărbați. Stîna se împodobea din ajun, cu verdeață : crengi și flori de curpen alb ; pe pragul stînei se puneau brazde de iarbă. Tot acum se făcea și „curmarea" mieilor — înțărcatul ritual, prin trecerea meilor peste foc. În Dobrogea se mai numea și „botezul mieilor". Urma „primul muls", mulsul ritual executat numai de baci. El stătea cu fața spre soare, scotea căciula și făcea rugăciuni. Găleata în care se mulgea prima dată era împodobită cu flori. În găleată se puneau „marțu" (șarpele de mărgele) și o sabie. Prima oaie care se mulgea era și ea împodobită cu flori și verdeață. Din primul lapte muls, se aruncau cîțiva stropi în foc sau se stropeau boturile mieilor. Se făceau întreceri și între păstori. Cel care mulgea mai repede și mai mult lua fictiv locul baciului, ceea ce însemna că „bătrînii lăsau locul tinerilor". Aceasta se mai numea și „proba laptelui". Din primul lapte muls se dădea de pomană și pentru morți. Morții trebuia să ocrotească turma. Lapte primeau și copiii din sat. Se dădea lapte și șarpelui de sub talpa stînei.

Urma, apoi, plecarea oilor la pășune. Se arunca după oi apă, iar pe stînă un mănunchi de iarbă. Primul caș se dădea de pomană sau se arunca în fîntînă. Se făcea chiar și o „turtă a lupilor", care se dădea de pomană. Pe această turtă era imprimat chipul lui Sf. Gheorghe — păzitorul turmelor.

Ceremonia plecării oilor la pășune se sfîrșea cu o masă rituală. Toți păstorii și bătrînii satului se așezau pe iarbă în funcție de rang și vîrstă. Păstorii tineri îi serveau cu lapte și se mînca din mielul jertfit.

În fine, mai amintim și cîteva tabuuri legate de stînă și pășune. Furtul „mînarlului" era interzis. De asemenea era interzis furtul țapului, berbecului, cîinilor, oilor. Aceste acțiuni erau pedepsite cu degradarea profesională, darea afară din obște, bătaia și chiar și moartea. La stînă, păstorului îi era interzis să aducă sau să se ducă la vreo femeie. Aceasta însemna încălcarea purității stînei și a păstorului. Uneori se pedepsea cu moartea. Cu moartea erau pedepsite și înjurătura de mamă, și profanarea ierbii mieilor. Toți care încălcau aceste tabuuri erau socotiți trădători sau „călcători de pîne". La pedeapsa lor participa întreaga obște, se declara doliu.

---

[8] Văratic (perioadă între 23 IV și 26 X) și iernatic (perioadă între 26 X și 23 IV).

[9] Apă obținută prin stingerea cărbunilor din „căciub" cu apă „negrăită" „luată în tăcere de la 9 izvoare".

Despre păstor în popor se credea că este posesorul unei forțe supranaturale : el poate învinge zînele, găsind fluierul fermecat ascuns de ele ; supune fata pădurii,pe care o leagă cu brîul ca să-i spună buruienile cu care vindecă oile ; învinge dracul prin istețime ; însuflețește oamenii prefăcuți în stane de piatră. Este un om pur. Este imortalizat pe cer, stele, lună, pe colaci rituali.

În legătură cu unele rituale pastorale legate de familie, amintim pe cele care erau uzitate la naștere, nuntă, înmormîntare. La naștere după masa ursitoarelor (mirelor), ritual ce n-a dispărut nici azi, urmează masa obștii pe spiță de neam. Copilul primea cele două simboluri ale păstorului : „tămbarea" cu cîrligul ca să devină păstor și o armă ca să apere obștea.

Nunta era precedată întotdeauna de nedeie. La Padina fetelor (Pind), 26 iulie, de Sf. Vineri, se aduc fetele obștii. Alegerea miresei se face de către mamă, de la răsăritul pînă la apusul soarelui. Ritualul se încheia cu o horă ceremonială în care fetele erau așezate după vîrstă. Nunțile păstorilor se porneau în ziua de 15 august și se făceau cîte 20—30 odată. Atunci cînd într-un an nu se făcea nuntă, obștea mima o parodie a nunții numai de către bărbați. Data nunții nu se amîna niciodată, chiar dacă murea mirele ; după el urma fratele lui de sînge sau de cruce.

Ritualul înmormîntării, în sat, la stînă, în drum, era simplu, fără coșciug ; trupul mortului era învelit în „tămbare", purtat pe ramuri. Hainele erau spălate, apoi se ardeau într-un loc anume. Timp de trei zile se auzea doar un cîntec de fluier. Femeile așezate în ordinea rudeniei și vîrstei jeleau în casă sau la cimitir numai „tămbarea", închipuind corpul mortului, pentru a-l include între strămoși, mortul fiind de fapt la stînă sau în drum spre stînă. Pe drum, departe de sat, ritualul era executat de un bătrîn. Doliul dura 3 ani [10]. La priveghi se cîntau de către fîrtați cîntece de nuntă pe melodii funerare. Fîrșeroții trăgeau și focuri de armă.

Despre moarte, păstorii credeau că este tovarășul lor de drum, deoarece viața le era mereu amenințată și nesigură : „tatăl meu cînd pleca cu oile își lua ziua bună ca și cum nu s-ar mai fi întors"... [11]. De aceea cîinii erau învățați să înlocuiască păstorul : luptau cu dușmanul, cu fiarele pădurii, trebuia să conducă turma să n-o ia pe drumuri greșite. Și oile trebuia să se apere singure : cînd treceau pe lîngă dușmani, oile erau învățate să nu scoată nici un sunet.

În sfîrșit, în ultima parte, vom aminti cîteva din legile obștii, nescrise, create pentru a evita conflictele între ciobani : legea proprietății comune și respectul proprietății private (ogor, casă, turmă) ; legea „ahulirii" — marcarea unui spațiu ocupat prin „ahulire" [12] de către o stînă, o turmă la

---

[10] Familia ținea doliu 3 ani, iar „fălcarea" 40 de zile : bărbații își acopereau capul cu gluga „tămbarei", femeile își puneau șuvițe de lînă în părul despletit.

[11] *Vrană* Gh., 83 a.

[12] Ciobanul sufla în pumni, deasupra unei pietre sau a unei bucăți de lemn care se aflau pe pășune ; aceasta era un semn care marca un spațiu de pășunat, spațiu care nu putea fi folosit de alți păstori pentru turma lor. Mai putea să marcheze locul ocupat de o stînă.

păscut; legea celnicatului, respectarea dispoziţiilor administrative, militare, de apărare; legea păşunii: se respectau semnele bătrîneşti pe păşuni, caracterul rotativ al păşunii, împărţirea în porţii în timp de iernatic; legea drumului de transhumanţă — ciobanii trimiteau călăreţi cu mult timp înainte ca să anunţe trecerea turmelor prin sate şi oraşe. Păstorii le lăsau în dar, celor ce-i întîmpinau, cîte un berbec şi petreceau chiar împreună.

★

Aromânii, prin obştile lor, care aveau la bază legi severe în păstrarea tradiţiilor, ne-au pus la dispoziţie o zestre etnofolclorică însemnată pentru a putea reconstitui un capitol de seamă din sistemul arhaic pastoral: ritualele pastorale. Am încercat, pe cît ne-a fost posibil, să ilustrăm cîteva din ele care ni s-au părut interesante şi inedite.

PRIMELE SPECTACOLE PE SCENĂ ALE CĂLUȘARILOR DIN PĂDUREȚI — ARGEȘ

ION CRUCEANĂ

Justificarea publicării acestor piese de arhivă și cronici ale vremii stă atît în aportul lor strict documentar pentru o eventuală istorie a mișcării artistice de amatori, cît mai ales în concreteţea cu care prezintă o serie de modificări ce marchează — cel puţin la nivel formal — transformarea unui spectacol ritual într-unul artistic, teatral. Din grupajul de relatări se poate de asemenea desprinde rolul important pe care oamenii de știință, folcloriști și etnografi, l-au avut și îl au în detectarea și lansarea în circuit cultural universal a celor mai reprezentative valori ale creaţiei populare.

În mai 1934, la București s-a deschis expoziţia „Munca noastră românească", organizată de Liga naţională a femeilor române, cu care prilej au avut loc o serie de manifestări artistice. Comitetul de conducere „a luat iniţiativa a introduce în programul artistic și *jocurile de călușari*", se spune în scrisoarea din 29 martie 1934[1] adresată prefectului de Argeș. Apoi continuă : „Din informaţiunile ce deţinem ni se confirmă că în comuna Pădureţi ar fi existînd o echipă compusă din 10 călușari și doi muzicanţi al căror nume îl notăm pe verso. Vă rugăm să binevoiţi a dispune să se cerceteze dacă aceștia sau alţii, care veţi hotărî dvs., sînt dispuși a veni la București, pentru a lua parte la o serie de reprezentaţiuni, în care se vor îngloba și aceste jocuri. Răspunsul dvs. vă rugăm a face să ne parvină cît mai curînd în scopul bine determinat de a ști de nu este necesar să căutăm, în alte regiuni, elemente pentru a executa aceste jocuri" [2].

Relatările vătafului Ilie Păduroiu, confirmate de datele din arhiva I.C.E.D., nu lasă nici o îndoială asupra faptului că alegerea călușarilor din Pădureţi a fost făcută la propunerea prof. C. Brăiloiu și a muzicologului H. Brauner, care — intuind cu precizie și fineţe calităţile de excepţie ale acestei cete, întîlnită pe cînd juca pe străzile capitalei, în mai 1931 — au înregistrat-o pentru Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români.

---

[1] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeș, dosar 31/1934, fila 26.
[2] Ibidem.

Pe versoul scrisorii sus-menţionate sînt notate numele căluşarilor : Ilie Păduroiu, Ilie Chiriţă (sergent oraş Bucureşti, notat în cerneală), Florea Bică, Guţă Anghel, Constantin Bădescu, Radu Rădulescu, Marin Silveanu, Gheorghe Jianu, Ion Ghican şi Ion Niţu, precum şi al celor doi muzicanţi : Ion Martin Florea şi George Cîrstea. Se poate presupune că aceste nume au fost cunoscute tot cu ocazia înregistrărilor făcute pentru Arhiva de folclor. Pe scrisoare prefectura menţionează : „Cine îi întreţine ?".

Faţă de persoanele propuse, echipa trimisă a suferit unele modificări. Astfel, cu scrisoarea nr. 5430 din 18 aprilie 1934, prefectura Argeş face cunoscut comitetului de organizare a expoziţiei-tîrg că „a aranjat o echipă din comuna Pădureţi compusă din nouă căluşari [şi nu zece, n.n.] şi doi muzicanţi al căror nume îl notăm pe verso" [3]. Aceştia sînt : Florea M.P. Bică, Radu P. Rădulescu, Gheorghe C. Jianu şi Ion V. Ghican, care figurează şi în lista comunicată de organizatorii expoziţiei, completată cu : Tudor I. Stănculescu, Mitică Marin Guţă, Ilie P. Rădulescu, Călin Schiţelea şi Gheorghe St. Bică, nume noi, desemnate probabil de autoritatea administrativă locală. În locul muzicanţilor propuşi au fost trimişi Constantin Barabiu şi Ion Gh. Dură, lăutari bine cunoscuţi în zona respectivă.

Astfel compusă, echipa a sosit la Bucureşti în ziua de 19 mai, unde a fost primită de către Dumitra Ionescu, delegata judeţului [4]. Din impresiile scrise de aceasta reţinem : „Astăzi, 19 mai, am primit muzicanţii şi dansatorii noştri (căluşarii). Cu aceştia am avut foarte mult de lucru pînă i-am pus la punct pentru serbările ce urmează să fie mîine 20 mai în arenele expoziţiei. A trebuit să le caut alte cămăşi cu flori. Am rugat pe d-l Mihail Jora, de la Societatea compozitorilor români, şi împreună am luat de la Regimentul 6 „Mihai Viteazul" 6 căciuli negre în loc de pălării, care nu corespundeau cu dorinţa comitetului de organizare al expoziţiei" [5].

Aici se impune o remarcă : înlocuirea pălăriilor cu căciuli este o inadvertenţă în portul căluşarilor. Posedăm o ilustrată datată 1918, Slatina, *Volkstanz* (dansuri populare), în care se poate vedea desfăşurarea jocului pe una din străzile oraşului. Căluşarii poartă pe cap pălării împodobite cu flori de hîrtie şi panglici de mătase cu mărgele mici, roşii, albe, albastre şi verzi, care sclipesc în soare. Şi însemnările continuă : „Am intervenit la comisariatul expoziţiei şi le-au cumpărat 100 clopoţei galbeni, iar bete ca să aibă cît mai multe şi mai frumoase am împrumutat de la alte pavilioane. Le-am dat drapelul lor la vopsit, completînd şi celelalte mărunţişuri care le mai trebuiau. Am făcut şi o schimbare în programul lor, suprimînd ceva din figurile lor de joc şi adăugînd altele ca : piramida, oala şi mortul, care fără să vreau au stîrnit şi veselia publicului" [6].

Această relatare este relevantă pentru modul în care costumul şi obiectele rituale au fost modificate, uneori suferind flagrante alterări, în dorinţa de a le conferi un plus de spectaculozitate. Acelaşi criteriu a condus şi selecţia operată asupra „figurilor" dansului căluşeresc şi acţiunilor teatrale care îl însoţesc. Intervenţia a fost facilitată de faptul că

---

[3] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeş, dosar 31/1934, filele 28—29.
[4] Idem, fila 55.
[5] Idem, fila 196.
[6] Ibidem.

în realitatea folclorică figurile de dans căluşeresc nu au un număr şi o succesiune fixă.

Spicuim mai departe din aceste însemnări : „Azi, 20 mai, au fost serbările în arena expoziţiei. Public a fost foarte mult. [...] Au fost mulţi dansatori şi căluşari, precum şi mulţi muzicanţi. Căluşarii judeţului nostru s-au distins prin programul lor, care a stîrnit veselia pînă şi reginei" [7]. Căluşarii din Pădureţi au fost premiaţi cu 2 000 lei, li s-a plătit masa, dormitul şi transportul din fondurile expoziţiei, iar clopoţeii cu care au jucat li s-au dăruit.

La „cererea unanimă a publicului", expoziţia „Munca noastră românească", deschisă în ziua de 28 aprilie [8], în loc să fie închisă la 31 mai, a fost prelungită pînă la 15 iunie 1934 [9]. Căluşarii din Pădureţi au rămas în Bucureşti, în continuare, pînă la închiderea expoziţiei. În tot acest timp ei au dat spectacole în arenele special amenajate ale expoziţiei, în pieţe, pe străzi, în parcul Herăstrău etc.

Desigur, succesul obţinut de căluşarii din Pădureţi la această manifestare se datorează în bună măsură şi faptului că delegata judeţului, după propriile-i mărturisiri, a apelat pentru instruirea şi îndrumarea lor la sprijinul unor persoane de incontestabilă competenţă, numindu-l pe compozitorul Mihail Jora. Acelaşi succes a contribuit fără îndoială şi la desemnarea de către forurile superioare a căluşarilor din Pădureţi ca reprezentanţi ai României la concursul internaţional care urma să aibă loc la Londra în anul următor.

Direcţiunea presei şi a informaţiilor din Ministerul Afacerilor Străine, cu scrisoarea nr. 4 121 din 13 iunie 1935, face cunoscut prefecturii de Argeş că „în cursul lunii iulie a.c. va avea loc la Londra un concurs internaţional de dansuri populare la care a fost invitată şi România şi la care va participa, între altele, şi cu o *echipă de căluşeri* aleasă din judeţul domnieivoastre" [10]. Se cere în continuare să se dea „tot concursul delegatului Societăţii compozitorilor români, care a fost însărcinat de acest departament cu întocmirea echipelor României la acel concurs" [11]. Delegatul nu putea fi altul decît prof. Constantin Brăiloiu, care, în această calitate, s-a ocupat efectiv de pregătirea artistică a formaţiei din Pădureţi.

„În seara zilei de 15 iulie 1935, echipa din Pădureţi — condusă de Constantin Brăiloiu, directorul Institutului de folclor, şi Harry Brauner, adjunctul său — pleacă cu trenul spre capitala Angliei" [12]. Din delegaţia română mai făcea parte şi prof. R. Vuia, directorul Muzeului etnografic din Cluj.

---

[7] Ibidem.

[8] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeş, dosar 31/1934, fila 46 şi 49.

[9] Idem, fila 85.

[10] Arhivele statului — Fond prefectura jud. Argeş, dosar 24/1935, fila 50.

[11] Ibidem, fila 50.

[12] Prof. dr. Petre Ghiaţă, Căluşarii din Pădureţi — Argeş. „Munca", nr. 6 173 din 17 septembrie 1967.

Echipa de călușari era formată din 11 membri, din care cinci (Florea M. P. Bică, Ion V. Ghican, Gheorghe C. Jianu, Tudor I. Stănculescu și Gheorghe Bică) luaseră parte și la festivitățile din București, iar ceilalți șase (Ilie Păduroiu, Dumitru Bică, Marin Stănculescu, Cristea Sîrbu, Ilie Pîrvulescu și Ilie Chiriță) erau fie din cei notați prima dată de conducerea expoziției „Munca noastră românească" din 1934, fie dansatori noi.

La 20 iulie, delegația română sosește la Londra pentru a participa la această mare competiție artistică, organizată de societatea „English Folk Dance and Song Society" și care va reuni în sala „Royal Albert Hall" 42 de echipe de dansuri populare venite din toate cele cinci continente.

În ziua de 23 iulie românii intră în competiție. Cei peste 7 000 de spectatori sînt cuceriți de forța și măestria călușarilor din Pădureți. „Voinicii din Argeș, pe care profesorul Brăiloiu și asistentul său, H. Brauner, i-au ales și îi conduc admirabil, stîrnesc la Londra admirația generală" [13]. Rezultatul : călușarii români primesc premiul I cu diplomă, medalia de aur, premii în bani, cadouri și sînt filmați. Prin ei, călușul este consacrat ca un străvechi joc popular cu deosebită valoare artistică.

Presa timpului a comentat mai mult decît elogios succesul obținut de călușarii români. Dăm cîteva citate semnificative : „Sala a fost cuprinsă de fiori cînd românii au executat dansul călușarilor. Și cu toate acestea, cînd încordarea ajungea la paroxism, românii își continuau mișcările fantastice și ritmurile fantastic de complicate într-o plimbare firească, pe cînd călușarul care singur purta sabie, se desprindea din grup și continua acțiunea" [14] (ziarul „Times"). Cronicarul ziarului „Manchester Guardian" aprecia că festivalul a fost cel mai reușit din cîte s-au dat vreodată, „dar cel mai aplaudat joc a fost al românilor. Românii au jucat pentru ploaie, pentru casă, pentru rodul bucatelor. Au jucat după muzica lor proprie, cu chiote și strigături" [15]. „Românii au adus un element cu adevărat proaspăt în această întrecere de jocuri populare. Dansul lor, cum nu s-a mai văzut pînă acum, este un dans ritual foarte complicat, executat de o echipă admirabilă și cu costume superbe. În fond dansul călușarilor este un rit solemn, simbolizînd învingerea răului de către obște" [16].

Modul în care dansul este caracterizat de cronicarii englezi, încercările lor de a descifra semnificațiile obiceiului ne vorbesc indirect de capacitatea călușarilor din Pădureți de a păstra nealterate și în condițiile spectacolului pe scenă aceeași intensitate emoțională, aceeași profundă și totală dăruire, aceeași forță de a transmite și convinge spectatorii care au caracterizat din totdeauna jocul lor în contextul folcloric tradițional. Autorul notei transmise de la Londra și publicată în ziarul „Curentul" menționează pe drept cuvînt : „Acest succes unic se datorește în primul rînd profesorului Brăiloiu, care de ani de zile adună cu pioasă pricepere comorile ascunse în satele noastre, scăpîndu-le de la pieire" și încheie : „Aceste manifestări ale poporului nostru sunt documente autentice ale existenței noastre milenare pe pămînturile pe cari le stăpînim" [17].

---

[13] „Curentul", nr. 2 683, 25 iulie 1935.
[14] Ibidem.
[15] Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.

Peste patru ani, ziarul local piteștean „Presa" publica știrea că „în marea sală «Albert Hall» va avea loc în zilele de 6, 7 și 8 ianuarie festivalul internațional de dansuri populare organizat de către «English Folk Dance and Song Society»". La dorința londonezilor care au cerut organizatorilor să le dea prilejul de a admira din nou neîntrecutele dansuri și costume românești, Subsecretariatul de stat al propagandei a luat măsura ca România să participe tot cu echipa călușarilor din Pădureți, care se compunea din 12 persoane, condusă fiind de vătaful Grigore Stan. Dar, evenimentele politice internaționale precipitîndu-se, această întîlnire de forțe culturale de pe tot globul pămîntesc nu a mai avut loc.

A VII-a conferinţă internaţională de lucru aA tlasului etnologic al Europei (16—20 IX 1978)

Între 16 şi 20 septembrie 1978 a avut loc, la Enniskillen în Irlanda de Nord, a 7-a conferinţă de lucru a Atlasului etnologic al Europei şi al ţărilor vecine (Orientul Mijlociu şi Africa de Nord). Forum internaţional ştiinţific creat în anul 1966, A.E.E. se reuneşte o dată la doi ani în conferinţe de lucru (ultimele trei au avut loc : la Stockholm în 1972, la Vişegrad — Ungaria în 1974 şi St. Polten, Austria, în 1976), pentru a examina modul de realizare a hărţilor etnografice propuse a înfăţişa aspecte fundamentale ale culturii populare la scara întregului continent. Ţara noastră participă la lucrările AEE încă din anul 1966, luînd parte activă la elaborarea hărţilor. Anul acesta, în Irlanda de Nord, au fost prezenţi 28 de specialişti din Marea Britanie, U.R.S.S., R.F. Germania, R.D. Germană, R.S.F. Iugoslavia, R.P. Ungară, R.S. Cehoslovacă, Suedia, Danemarca, Austria, Republica Irlanda, Norvegia, Belgia, Olanda, R.S.România, Italia.

În cadrul programului de lucru al conferinţei au fost discutate atît stadiul celor două hărţi aflate într-o fază apropiată publicării (Focurile de peste an, Instrumentele de arat), cît şi pregătirea viitoarelor hărţi alese a reprezenta cultura populară europeană.

Ţara noastră a prezentat un bogat material documentar şi cartografic, fiind una dintre ţările (alături de Cehoslovacia, Austria, R.F. Germania, R.S.F. Iugoslavia) care au expus hărţi pe panoul din sala de conferinţe. Conform raportului prezentat de delegaţia română (Paul Petrescu, şeful sectorului de etnografie din I.C.E.D., şi Ion Vlăduţiu, cercetător ştiinţific principal în I.C.E.D.), au fost expuse hărţi experimentale privind cartografierea unor aspecte înregistrate, pe baza chestionarului Atlasului etnografic al României, din judeţul Buzău (Aşezări după ocupaţii, Tipuri de stîni, Tehnici de prelucrare artistică a lemnului, Morfologia cămăşii femeieşti, Claca) şi din Dobrogea (Materiale şi tehnici de construcţie a pereţilor casei). Alături de acestea au fost expuse şi hărţi recent tipărite de Institutul de geografie în cadrul marii lucrări *Atlasul Republicii Socialiste România* (Tipologia casei ţărăneşti româneşti, Meşteşugul olăritului, Instalaţii industriale ţărăneşti acţionate de apă, Portul popular), hărţi la care şi-au dat concursul, în diferite faze ale elaborării, şi membri ai sectorului de etnografie (Ion Ghinoiu, Paul Petrescu), precum şi hărţi geografice implicînd relaţii strînse cu probleme etnografice, cum este de pildă harta utilizării terenului, ilustrînd extinderea pădurilor şi a terenurilor arabile, avînd implicate ariile arhitecturii de lemn româneşti şi a principalei ocupaţii a poporului român, agricultura. Pe masa conferinţei au fost de asemeni depuse mai multe exemplare din numărul 3, recent publicat, al „Buletinului Atlasului etnografic al României", cuprinzînd dezbateri cu privire la metodologia prelucrării materialului cules pe baza chestionarelor. Atît hărţile cît şi Buletinul A.E.R. au suscitat interesul specialiştilor străini pentru progresul realizat în elaborarea Atlasului etnografic al României.

Prima şedinţă de lucru a fost condusă, la propunerea secretarului Comisiei permanente a A.E.E., dr. Alexander Fenton, Scoţia, de către reprezentantul român, Paul Petrescu. Acelaşi a prezentat raportul cu privire la stadiul lucrărilor A.E.R., precum şi un referat despre sistemele constructive şi materiile prime folosite în arhitectura populară românească, incluzînd tipologia tehnicilor şi distribuţia teritorială. Expunerea a fost exemplificată cu harta respectivă din Dobrogea pe care datele culese, pe baza chestionarelor, sînt înfăţişate în cele două momente, „1900" şi „Azi", cu frecvenţele corespunzătoare. În cursul lucrărilor din a doua zi, Ion Vlăduţiu a prezentat referatul privind propunerea de întocmire a unei noi hărţi a A.E.E. despre Sistemele de creştere a animalelor.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 1, p. 117—125, Bucureşti, 1979

A 7-a conferinţă de lucru a adoptat o rezoluţie stabilind apariţia în primăvara anului 1979 a primei hărţi tipărite a A.E.E., Focurile de peste an. Acesteia îi vor urma în ordine : Instrumentele de arat, Conservarea cărnii, Obiceiul de primăvară al ramurii verzi, Materialele şi tehnicile de construcţie a pereţilor casei ţărăneşti, Unelte de recoltat cereale şi tăiat fînul, Tipuri de care şi sănii, Treieratul. După cum se vede, accentul a fost pus încă de acum doisprezece ani, şi continuă şi în viitor, pe problemele agriculturii şi arhitecturii populare europene. Rezoluţia prevede informarea anuală a Comisiei permanente internaţionale a A.E.E. cu privire la mersul lucrărilor fiecărei hărţi în parte. O dată pe an va apărea un „Buletin informativ al A.E.E." în care vor fi publicate informaţii, chestionare, propuneri, corespondenţă, spre a facilita contactul între ţările participante. Pentru publicarea hărţilor, cele două centre coordonatoare ale A.E.E., unul la Bonn şi altul la Zagreb, vor fi ajutate, în ceea ce priveşte finanţarea, de către Comisia internaţională permanentă. Se vor face eforturi pentru a asigura fiecărui centru coordonator un specialist care să se ocupe exclusiv cu problemele complexe legate de elaborarea finală şi tipărirea hărţilor. Pentru a asigura unitatea reprezentării cartografice hărţile se vor tipări, pe cît posibil, de către editurile din fiecare ţară, dar în colaborare cu editura „Schwarz" din Göttingen, editură în care va apărea prima hartă, Focurile de peste an. S-a propus ca următoarea conferinţă de lucru să aibă o ordine de zi mai precis structurată, ocupîndu-se cu : 1) probleme teoretice, 2) una din temele sau hărţile în lucru, rezervîndu-se în acest mod mai mult timp pentru dezbateri în cadrul grupelor de lucru. S-a hotărît ca în Comisia internaţională permanentă să fie cooptat şi prof. dr. H.L. Cox (conducătorul Atlasului etnografic al Germaniei, Bonn, continuatorul, în această direcţie, al profesorului Matthias Zender), alături de dr. J. Barabas (Budapesta), prof. dr. B. Bratanič (Zagreb), prof. dr. S.A. Bruk (Moscova), dr. Alexander Fenton (Edinburgh) şi prof. dr. G. Wiegelmann (Münster). Această comisie este organismul permanent de conducere a lucrărilor Atlasului etnografic european.

Dezbaterile conferinţei de lucru au scos în evidenţă dificultăţile realizării unor hărţi etnografice la scară europeană. Destul să amintim că la primele două hărţi (Instrumentele de arat şi Focurile de peste an) s-a lucrat mai bine de un deceniu. Unele dificultăţi rezidă în neparticiparea unor ţări la lucrările A.E.E. (Franţa, Anglia, Spania), precum şi în activitatea mai puţin asiduuă a Greciei, Italiei, Bulgariei. În general, lucrările A.E.E. au fost promovate de ţările din Europa Centrală (Germania (antebelică), Elveţia, Austria), precum şi de cele nordice (Suedia, Finlanda au terminat atlasele lor naţionale).

Lucrările conferinţei au decurs într-o atmosferă colegială, gazdele irlandeze (Ulster Transport and Folk Museum, Belfast, Irlanda de Nord) asigurînd condiţii excelente de lucru. Aproape toate hotărîrile s-au luat în unanimitate, respectîndu-se dreptul tuturor participanţilor de a-şi spune deschis părerea în legătură cu problemele ridicate de elaborarea hărţilor şi comentariilor ce se află în lucru. Unele deosebiri de păreri, privind mai ales aspecte tehnice legate de tipărirea hărţilor, ivite între cele două centre coordonatoare, au fost rezolvate pe aceeaşi cale a discuţiilor între parteneri egali. Activitatea delegaţiei româneşti, reflectînd realizările obţinute în elaborarea Atlasului etnografic al României, a fost apreciată pozitiv, ţara noastră bucurîndu-se de un meritat prestigiu şi de numeroase simpatii.

Pentru a putea face faţă în cele mai bune condiţiuni exigenţelor puse de colaborarea cu acest for internaţional specializat şi în vederea elaborării hărţilor şi comentariilor ce ne revin în cadrul A.E.E., legate de probleme identice cu cele aflate şi în atenţia etnografilor români lucrînd la Atlasul etnografic al României, va fi necesar să se formeze un grup restrîns de lucru (3—4 membri ai sectorului de etnografie) care să poată furniza datele necesare.

Paul Petrescu

Festivalul naţional al folclorului albanez

La invitaţia Academiei Albaneze de Ştiinţe am participat, în calitate de delegat al Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice, la faza finală a Festivalului naţional al folclorului albanez (FESTIVALI FOLKLORIK KOMBËTAR), ediţia 1978, manifestare grandioasă care se desfăşoară din cinci în cinci ani.

„FESTIVALI FOLKLORIK KOMBËTAR" 1978 a reunit în faza finală peste 1 500 de artişti amatori (de toate vîrstele), reprezentînd 26 de centre regionale, şi s-a desfăşurat între 5 şi 12 octombrie, ca de obicei, în oraşul Girokastër, din sudul Albaniei. Trebuie să arătăm că în afara concursului propriu-zis toate grupurile folclorice, participante la finală,

au prezentat spectacole şi în alte localităţi din sudul Albaniei, cum ar fi Tepelena, Saranda, Permeti, Fieri etc., ceea ce a dat manifestării o şi mai mare amploare.

Marea manifestare a folclorului albanez a început în ziua de 5 octombrie cu o paradă a portului popular, desfăşurată pe străzile oraşului Girokastër, urmată de un spectacol care a avut loc pe stadionul orăşenesc. Între 6 şi 11 octombrie s-a desfăşurat concursul propriu-zis în incinta cetăţii din Girokastër, fiecare regiune evoluînd cîte 30 de minute. În seara zilei de joi 12 octombrie a avut loc pe stadion festivitatea de premiere a grupurilor fruntaşe, urmată de un spectacol susţinut de Ansamblul de Stat din Tirana. Festivalul s-a încheiat sîmbătă 14 octombrie, la Tirana, în sala Operei de Stat, printr-un spectacol de gală alcătuit din cele mai valoroase piese prezentate în cadrul festivalului.

„FESTIVALI FOLKLORIK KOMBËTAR", ediţia 1978, s-a relevat ca o adevărată sărbătoare a culturii populare albaneze. El ne-a prilejuit întîlnirea, pe parcursul a opt zile, cu cele mai reprezentative creaţii ale folclorului albanez, valorificate spectacular la un nivel artistic foarte bun. Vom încerca în continuare să prezentăm cîteva aspecte care ni se par a fi mai semnificative în ansamblul manifestării la care am fost prezent.

1. Ca o trăsătură caracteristică se remarcă grija celor care se ocupă de valorificarea folclorului în spectacol pentru păstrarea autenticităţii. În acest sens trebuie să arătăm că dansurile au fost prezentate în forme simple, firești; în cele mai multe cazuri intervenţia coregrafului s-a limitat doar la încadrarea lor în timpul afectat. În acelaşi mod au fost prezentate şi grupurile vocale polifonice.

2. În general s-au relevat două modalităţi legate de valorificarea folclorului în spectacol. Pe de o parte se situează toate grupurile folclorice de amatori, care păstrează aproape integral formele tradiţionale, iar pe de altă parte Ansamblul de Stat din Tirana, ale cărui producţii (cîntece, dansuri, melodii instrumentale) sînt mai toate aranjamente, interpretări de autor (compozitor, coregraf), ba chiar prelucrări mai evoluate.

3. Cu multă atenţie se păstrează specificitatea stilurilor regionale, ceea ce a pus în valoare (în cadrul festivalului) marea diversitate a acestora. Astfel am putut desprinde cîteva din trăsăturile generale ale folclorului albanez. De pildă, în sudul Albaniei (zonele Vlora, Saranda, Girokastër) muzica vocală este mai evoluată, polifonică; dealtfel din aceste locuri au fost prezentate cele mai desăvîrşite cîntece polifonice. Dansul, în aceste zone, continuă să fie legat de acompaniamentul vocal şi în consecinţă a rămas în forme mai simple, mai arhaice. În partea de sud-est (în special în zona Korcea), atît muzica — vocală şi instrumentală —, cît şi dansul se găsesc în echilibru aproape perfect. În nord (zonele Skodra, Dibra, Mirdite, Puka) predomină dansul — evoluat şi complex — şi muzica instrumentală.

4. Pe parcursul festivalului au fost prezentate grupuri masive de instrumente populare (grupuri vocal instrumentale); pe această linie credem că s-a realizat o valorificare superioară a posibilităţilor instrumentelor în speţă. Am ascultat formaţii de instrumente populare — combinaţii de „cifteli" (instrumente cu două corzi), diferite tipuri de cavale şi fluiere completate cu instrumente de percuţie: „daul" (tobă mare) şi „dairele" — în aranjamente muzicale deosebit de reuşite.

5. Festivalul a fost foarte bine organizat, spectacolele au avut cursivitate (nu au existat pauze între grupurile regionale participante). S-a putut remarca disciplina în ce priveşte respectarea cu stricteţe a timpului (30 de minute) afectat fiecărei regiuni.

Cu ocazia unor discuţii purtate cu personalităţi ale culturii şi cu specialiştii albanezi s-a relevat existenţa unor aspecte similare prezente în stratul străvechi al culturii populare albaneze şi româneşti, ceea ce credem că justifică adîncirea colaborării mai strînse între Institutul de folclor din Tirana şi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice.

Constantin Costea

Muzeul de etnografie şi al transporturilor din Ulster

S-au împlinit două decenii de cînd muzeul în aer liber al Irlandei de Nord [Ulster Folk and Transport Museum] a fost instituţionalizat printr-o lege a Parlamentului din 1958, cu scopul de a colecţiona şi ilustra „modul de viaţă, trecut şi prezent, precum şi tradiţiile populare din Irlanda de Nord". Sarcina era deosebit de grea, ţinînd seama de faptul că această mică parte componentă a Regatului Unit, situată pe aceeaşi insulă care constituie Republica Irlanda, are o personalitate complexă şi distinctă în acelaşi timp datorită îmbinării de-a lungul vremii a trei tradiţii: irlandeză, scoţiană şi engleză.

Muzeul se află la 10 km de oraşul Belfast, pe un domeniu de 180 de acri (circa 80 de hectare) numit Cultra Manor, în comitatul Down, aproape de ţărmul Mării Irlandei. Terenul este de o mare varietate, oferind condiţii foarte bune pentru amplasarea diferitelor construcţii. Muzeul are două mari secţii : una etnografică constînd dintr-o expoziţie pavilionară şi construcţii tradiţionale în aer liber, alta dedicată mijloacelor de transport, de unde şi numele muzeului. În clădirea centrală a domeniului, o elegantă construcţie în stil ,,georgian'' ridicată în anii 1902—1903, se află sălile de expoziţii, biblioteca, birourile. În ultimii trei ani au fost construite mari depozite pentru cele cîteva zeci de mii de obiecte, precum şi laboratoare de conservare a diferitelor categorii de obiecte. Atît depozitele, cît şi laboratoarele sînt echipate potrivit celor mai moderne cerinţe ale muzeologiei. Un efort financiar şi tehnic apreciabil a fost depus în vederea amenajării teritoriului şi a construirii căilor de acces, precum şi a drumurilor interioare.

Muzeul s-a constituit printr-un îndelung şi asiduu program de cercetare, care continuă şi azi, în atenţia micului grup de cercetători şi specialişti ai sectorului de etnografie stînd nu numai cultura materială a Ulsterului (denumirea tradiţională, locală, a părţii nordice a insulei Irlanda), ci şi folclorul muzical şi literar, precum şi particularităţile dialectale. S-a alcătuit o impresionantă arhivă fotografică, necesară mai ales pentru reconstituirea numeroaselor unităţi în aer liber, ţinînd seama de faptul că arhitectura populară a Ulsterului este o arhitectură de piatră, implicînd foarte atente şi complicate operaţiuni atît de demantelare, cît şi de reedificare, trebuind să fie notate, prin fotografie şi desen de detaliu, forma şi poziţia fiecărei pietre.

Cu mare scrupulozitate ştiinţifică au fost astfel aduse şi reconstruite pe teritoriul muzeului circa 40 de diferite construcţii din toată Irlanda de Nord, reprezentînd locuinţe, ateliere, edificii publice rurale cum ar fi o şcoală, o biserică. Între unităţile aduse notăm casele din : Corradreenan, Cruckaclady, Meenagarragh, Coshkib Hill, Ballydugan, Lismacloskey, Duncrun, Donegal. Alături de casele acestea de piatră, joase, cu un caracteristic ,,ieşind'' în partea din spate, marcînd în plan locul destinat patului din interior, cu acoperişuri joase, în cel mai adesea în două ape, învelite cu paie fixate uneori cu frînghii groase pe deasupra, au fost aduse şi ateliere ilustrînd ocupaţiile tradiţionale : atelierul din Gorticashel pentru prelucrat cînepa (industrie tradiţională cu mare extindere în trecut), instalaţii de înălbit pînza cu un turn rotund de pază din valea Bann, fierăria din Lisrace, atelierul din Coalisland pentru fabricat lopeţi, cazmale şi sape, unelte de o mare varietate tipologică în Irlanda de Nord, utilizate şi pentru tăierea turbei, principalul combustibil al zonei.

Secţia de transport a muzeului posedă o impresionantă colecţie de mijloace de transport de tot felul, din care cele mai reprezentative exemplare sînt expuse în noua şi moderna clădire destinată expoziţiilor acestei secţii, în care se pot vedea : vehicule trase de cai, de la şareta pe două roate pînă la somptuoase caleşti aristocratice, biciclete şi triciclete, vehicule cu motor, de la primele motociclete şi automobile pînă la Rolls Royce-ul impozant, ambarcaţiuni navale de diferite tipuri, aparate de zburat de la monoplanul Ferguson pînă la avioane moderne cu reacţie. Bogata colecţie, necesitînd mari spaţii de depozitare, precum şi documentaţia ştiinţifică, fac din acest muzeu unul din cele mai bine organizate muzee de acest tip din Europa.

Muzeul are o foarte bogată activitate ştiinţifică şi de popularizare, editînd cunoscuta publicaţie *Ulster Folklife*, ajunsă la volumul 24, în care apar articole de mare interes tratînd despre cultura materială şi spirituală, despre antropogeografia şi dialectele Ulsterului, iar alături de această revistă muzeul publică numeroase ghiduri, pliante, broşuri, ca cele făcînd parte din seria ,,Ulster Folk Ways'' (editor Alan Gailey), destinate unui public larg, care participă şi la diversele acţiuni iniţiate şi organizate de personalul muzeului, în fruntea căruia se află directorul G.B. Thompson, specialist în istoria transporturilor, şi R.A. Gailey, şeful secţiei etnografice, ambii cunoscute personalităţi ştiinţifice. R.A. Gailey ne-a vizitat ţara în 1974, luînd contact cu realităţile muzeografice româneşti.

Încheind această scurtă prezentare, nu pot să nu amintesc numele unuia din iniţiatorii acestui muzeu, profesorul Emyr Estyn Evans, de la Queen's University din Belfast, cunoscînd activitatea şcolii sociologice de la Bucureşti a profesorului Dimitrie Gusti şi făcînd el personal călătorii de studii în Făgăraş în perioada interbelică, din a cărui carte, fundamentală pentru înţelegerea culturii populare irlandeze, *Irish Folk Ways*, reeditată în numeroase rînduri, citez prima frază : ,,Farmecul Irlandei, al celei din nord, dar şi al celei din sud, stă atît în limbajul colorat şi în felul de viaţă tradiţional al oamenilor, cît şi în frumuseţea cîmpurilor sale verzi şi a culmilor albastre, în oglinda argintie a apelor lacurilor şi în aurul stîncilor sale de bazalt''.

Paul Petrescu

MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf—Köln, Eugen Diedrichs Verlag, 1975, 224 p.

Această cea mai recentă carte a dr. Max Lüthi, profesor de folclor la Universitatea din Zürich, reia şi amplifică vechi şi constante preocupări ale autorului privind basmul fantastic, vehiculat în culturile tradiţionale ale ariei lingvistice indoeuropene (cu specială atenţie pentru Europa).

Două sînt coordonatele axiale în jurul cărora gravitează efortul sintetizator al lucrării: *esteticul* şi *antropologicul*.

Coordonata antropologică are în vedere descrierea imaginii omului aşa cum poate fi ea recompusă pornind de la basm. Se dovedeşte *unitară* şi *reală* această imagine? Răspunsul e dublu afirmativ. Chipul eroului de basm (izolat, dar larg disponibil relaţiilor; slab, dar izbutind să învingă graţie unor mijlociri; salvat, dar şi salvator; etc.) corespunde — afirmă pe drept dr. Lüthi — unor permanenţe structurale ale omului. De pe această platformă se dă apoi răspuns şi unei vechi chestiuni de natură praxiologică: deţine oare basmul potenţe educative? Da — răspunde din nou autorul, replicînd eficient tezelor, modern criticiste, care denunţă basmul ca factor de timpurie încurajare a agresivităţii, a spiritului obedienţei şi pasivităţii, a refuzului vieţii aievea etc.

Sub raport teoretic, autorul procedează axiomatic. Socoteşte *apriori* că *genul literar*, prin însăşi calitatea sa categorială, se constituie în *dat estetic*. Drept urmare, demonstrînd că basmul fantastic poate fi definit ca alcătuind *gen*, autorul presupune că a demonstrat implicit şi entitatea *estetică* a basmului. Nu este cert că atare demers va convinge pe toată lumea.

De aceea vom spune că meritul cărţii rezidă în primul rînd în aceea că — în linie empirică — scoate în relief trăsături de text mai puţin vizibile la abordare directă: forme ale ironiei încifrate în structurile de adîncime, procedee de manipulare a personajelor, sisteme de opoziţii întreţesute (de exemplu, imperfecţiuni în perfecţiune, polarităţi binare înlăuntrul unor construcţii ternare) şi aşa mai departe.

Fără a-l defini, dr. Lüthi înţelege „frumosul în basm" sub două moduri ontice. O dată, ca informaţie *denotată ca atare*: oameni frumoşi şi locuri frumoase, mobilînd laolaltă spaţiul lăuntric al textelor. Caracterizarea acestei modalităţi a frumosului prilejuieşte o sumă de observaţii pertinente (abstractitate, efect frapant, valoare pozitivă, importanţa estetică a invocării metalelor preţioase etc.), observaţii susţinute de o abundentă ilustrare cu exemple (în selectarea materialelor exemplificative efortul menţinerii cît mai aproape de autenticul oralităţii este vizibil). Cea de a doua sferă a fenomenalităţii frumosului în basm — ne sugerează autorul — nu mai este *dată*, ci *deductibilă*. Ea se referă, am zice, la *particularităţile conotative* ale *poeticii* genului. Acurateţea analizelor conexate acestei teze, sprijinite pe o vastă bibliografie critică (între altele, referinţe la M. Eliade, M. Pop), este incontestabilă. O sumă de observaţii nuanţează oportun terminologia consacrată în *Märchenforschung*. De pildă, fericită este adoptarea, după Martin Luserke, a conceptului de „prefigurare neizbutită" (eşecul primilor doi fraţi mai mari prefigurează aidoma, dar în negativ, izbutita lui Prîslea). După acest model se propune şi conceptul de „imitaţie neizbutită" (imitarea nereuşită a fetei celei bune de fata cea rea). Ambele concepte sînt în măsură să ajute cercetărilor de structură.

Poate reuşita cea mai de seamă a cărţii constă în aceea că basmul ne apare, din sinteza lui Lüthi — deşi, şi de astă dată, mai degrabă implicit —, ca o alcătuire coerentă de constituenţi diverşi, complementari şi contrastivi, reperabili la toate nivelele: evidenţei, lipsei de mister, i se opune tainicul (deşi „miraculosul", „fantasticul" rămîn — totuşi — netratate ca atare de autor); tendinţa către desăvîrşire se înfruntă cu mulţimea efectelor, scăpărilor, erorilor, infracţiunilor la *tabù* ale eroilor; risipa globală de mijloace de construcţie textuală este contrabalansată de sărăcia relativă a *claselor* de mijloace retorice puse în joc ş.a.m.d.

Cu rare excepţii (analiza principiului *repetiţiei/variaţiei* şi a opoziţiei *Sein/Schein)*, cele două mari coordonate ale lucrării sînt tratate fie separat, fie fără corelări specifice. Nu întîmplător.

Cartea nu este nici o *estetică*, nici o *antropologie* a basmului, aşa cum lasă să se înţeleagă titlul şi tezele liminare, programatice. Noţiunile cu care se operează rămîn vag determinate. Bunăoară, prin *motiv* autorul înţelege „un nucleu de acţiune care poartă în sine un însemn oarecare de miraculos [...] în sensul în care acesta este caracteristic pentru basm" (p. 131). Conceptul de *temă* nu este nicăieri definit. Cînd se recurge totuşi la *ilustrarea* lui, exemplele sînt de factură esenţial diferită. Astfel *temă*, după autor, ar fi şi construcţia opozitivă de tip *Sein/Schein*, şi o teză sapienţială precum „bogăţia perverteşte pe om". Apoi, categoria *esteticului*, deşi constituie obiectul cercetării, nu beneficiază de o abordare explicită în cadrul modelului stilistic, compoziţional, antropologic, efectiv dedus basmului. În sfîrşit — paradoxal —,

nici chiar categoria de *gen* nu este definită, deşi ea constituie punctul fix de referinţă explicită al întregii expuneri.

În consecinţă, cartea este, repetăm, nu o *estetică*, ci o — excelentă — descripţie a retoricii basmului.

Concluzia, preţioasă, pe care o impune demonstraţia autorului, este aceea că diversele elemente ale retoricii deduse — chiar dacă autorul nu o numeşte astfel — nu sînt *fiecare în parte* caracteristice în mod exclusiv basmului popular, în schimb *coprezenţa* lor, alcătuind virtualul model al varietăţii în unitate, constituie substanţa unei definiri esenţiale a categoriei *basm*.

Cartea nu se adresează numai specialiştilor, ci şi publicului cultivat în genere.

Textul este dens, trădînd desăvîrşita stăpînire a materialului şi remarcabila limpiditate de spirit a autorului. Scriitura este elegantă, vădind o anume virtuozitate în mînuirea „stilului intelectual".

Radu Niculescu

ALEXANDER FENTON, *Scottish Country Life*, Edinburgh, John Donald Publishers Ltd., 1976, 254 p.

Etnologul Alexander Fenton a conceput această lucrare de analiză a culturii materiale scoţiene în viziune evolutivă, urmărind să prezinte schimbările social-economice din istoria Scoţiei prin prisma schimbărilor intervenite în practicarea principalelor ocupaţii (tehnici de lucru, unelte), în hrana sau locuinţa fermierului, începînd cu secolul XVII. Autorul a efectuat o abordare selectivă a materialului, dînd pondere mai mică unor teme despre care s-a scris mai mult (de exemplu, unele aspecte legate de creşterea animalelor) şi extinzînd analiza acelora la care literatura de specialitate s-a referit, în genere, mai puţin. El a pus accentul pe agricultură, şi mai ales pe cultivarea plantelor, întrucît agricultura (cultivarea plantelor şi creşterea animalelor) a fost mult timp din istoria Scoţiei cea mai importantă ramură a economiei. Ca urmare, şase din cele 13 capitole ale cărţii se axează pe studierea tehnicilor şi uneltelor folosite la pregătirea solului pentru cultivare, la recoltarea şi prelucrarea cerealelor. Alte capitole se referă la vechi practici folosite între secolele XVII-XIX în creşterea animalelor (cum ar fi mişcările anuale de populaţie prilejuite de păşunarea animalelor), analizează detaliat modul de alimentaţie tradiţional, relevă principale caracteristici ale locuinţei fermierului, mijloacele lui de transport, combustibilul folosit.

Deşi se bazează pe o serioasă documentare istorică, reuşind să surprindă marile schimbări din economia scoţiană în secolele XVIII şi XIX, lucrarea nu este o simplă istorie a agriculturii. Ea este un studiu al proceselor de transformare a modului de viaţă rural în ultimele secole, subliniind căile şi particularităţile zonale de integrare a inovaţiilor în contextul tradiţiei. Analiza acestor schimbări se face pe două planuri paralele : în primul rînd se urmăreşte variaţia zonală a tipurilor de ferme în Scoţia (ferme pentru creşterea vacilor în sud-vest, ferme pentru cultivarea plantelor în est şi sud-est, ferme pentru creşterea porcilor şi păsărilor în insule, ferme de fructe în Perthshire şi Angus etc.) şi în al doilea rînd se reliefează influenţe zonale reciproce care au dus la schimbări în sistemul de viaţă tradiţional.

Înţelegerea trecutului, care prin puterea moştenirii culturale a modelat prezentul, este una dintre ideile directoare ale lucrării. Autorul pleacă de la concepţia că uneori detalii aparent minore pot avea o importanţă egală sau chiar mai mare pentru studierea schimbărilor intervenite în cultura populară decît aspectele considerate majore. În acest sens, el arată, de exemplu, că secera şi înlocuirea ei regională cu coasa pot să spună mai mult despre activitatea populaţiei rurale decît inventarea secerătorii mecanice, deşi aceasta a avut o mare importanţă pentru agricultura întregii lumi.

Studierea vechilor tehnici de lucru a pămîntului şi a vechilor unelte agricole scoţiene — plugul de lemn adaptat agriculturii de munte, secera, coasa simplă sau coasa cu cîrlig, îmblăciul pentru treieratul cerealelor — relevă numeroase similitudini cu uneltele folosite în agricultura românească tradiţională, ilustrînd o dată mai mult fenomenul de difuziune a elementelor de civilizaţie pe mari arii culturale. Adaptarea uneltelor la specificul zonal, realitate analizată în detaliu de autor pentru Scoţia secolelor XVII—XIX, este îndeobşte cunoscută ca fiind caracteristică şi agriculturii româneşti.

Procurarea, prepararea şi consumarea hranei constituie un alt aspect amplu prezentat. Informaţiile pe care le deţine autorul referitoare şi la acest aspect al vieţii rurale coboară în

timp pînă în secolul XVII. Ele facilitează analiza evolutivă a problemelor legate de alimentaţie în mod diferenţiat pe medii sociale, zone culturale şi geografice. Preocuparea pentru cunoaşterea modului de utilizare a principalelor materii prime în hrană şi băutură (cereale — orz, ovăz şi mai puţin grîu şi secară —, lapte, carne, legume, fructe) conduce la consideraţii ce reuşesc să sintetizeze trăsăturile de seamă ale sistemului alimentar scoţian.

Analiza mecanismelor de transformare în timp a vechilor comunităţi ale fermierilor scoţieni — capitol cu subliniată valoare sociologică — urmăreşte să încheie seria argumentelor aduse în sprijinul binecunoscutei idei metodologice care conferă documentului etnografic puterea de a suplini sau completa documentul istoric, contribuind la elucidarea multor aspecte ale istoriei unui popor.

Realizarea acestei lucrări a fost uşurată de existenţa, la Muzeul naţional de antichităţi al Scoţiei, a unei bogate arhive cu generoase resurse etnografice. Majoritatea fotografiilor — în unele cazuri adevărate documente istorice — sînt de asemenea alese din aceeaşi arhivă. Un index de termeni dialectali şi o bogată bibliografie, indicată pe capitole, îmbogăţesc valoarea documentară a acestui complet studiu ştiinţific al culturii materiale scoţiene.

Ofelia Văduva

EDIT FÉL şi TAMÁS HOFFER, *Geräte der Átányer Bauern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 678 p.

Ultimă parte a unei trilogii [1], concepută ca o amplă monografie etnologică rurală închinată unei investigări tematice concentrate într-un singur punct de anchetă, volumul recenzat îşi propune studierea aprofundată a structurii tradiţionale şi a mecanismului cultural de evoluţie a inventarului de unelte agricole din satul Átány, contribuind astfel la înregistrarea imaginii autentice a unui mod de viaţă pe cale de dispariţie în întreaga Ungarie.

Analiza uneltelor agricole în cadrul unei cercetări intensive de ansamblu a civilizaţiei şi culturii populare a comunităţii Átány, concomitent cu culegerea sistematică de date, obiecte şi inventare familiale complete pentru Muzeul etnografic din Budapesta, a permis o abordare mai complexă şi într-o perspectivă tematică şi metodologică mai largă a întregii problematici.

În alegerea satului Átány, situat în nordul Marii Cîmpii Ungare, a primat considerentul că această aşezare în care se îmbină armonios vechiul cu noul şi în care se poate urmări întreaga dinamică culturală a fenomenului studiat constituie un model reprezentativ pentru lumea rurală maghiară din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea.

Urmînd planul clasic al unei astfel de lucrări, cartea se deschide cu o parte introductivă în care, după ce sîntem familiarizaţi cu peisajul social-economic şi cultural átányan, cu structura şi evoluţia economiei agrare a satului în perioada amintită mai sus şi cu principalele tipuri de gospodărie ţărănească privite în modul lor de organizare şi funcţionare dinamică, este expus punctul de vedere teoretic şi metodologic al autorilor.

Din lectura acestei prime părţi se desprinde o idee centrală care îşi găseşte ecou în întregul volum, şi anume : inventarul de unelte agrare al comunităţii Átány este considerat ca un sistem închegat şi unitar cu o structură şi organizare internă proprie şi în care elementele constitutive, respectiv uneltele, sînt legate între ele, cu omul şi cu alte obiecte culturale prin relaţii reciproce complicate. Acest sistem se compune din totalitatea dotărilor cu unelte agricole ale fiecărei gospodării, între care se stabilesc diferite relaţii de interacţiune. După cum subliniază autorii, în satul Átány coexistă mai multe forme deosebite de astfel de inventare gospodăreşti. care depind de tipul de economie preconizat, de dimensiunile şi felul proprietăţii funciare, de starea materială, de sistemul de organizare a muncii, de mărimea şi compoziţia familiei, de tradiţiile de muncă, cunoştinţele, obişnuinţele şi preferinţele acesteia, de numărul, vîrsta şi calitatea animalelor de tracţiune etc.

În sînul zestrei fiecărei gospodării se conturează la rîndul lor mai multe grupări, straturi sau „inele", aflate şi ele în legături de dependenţă, dintre care amintim : uneltele „personale", uneltele colective, uneltele speciale rar utilizate, uneltele de rezervă cu funcţiuni încă neprecizate etc.

---

[1] Vol. I : Edit Fél, Tamás Hoffer, *Proper Peasants*, edit. de Sol Tax, Chicago, 1969 ; vol. II : Gerhard Heilfurth, *Bäuerliche Denkweise in Wirtschaft und Haushalt*, Marburg/Lahn, 1972.

Edit Fél şi Tamás Hoffer evidenţiază, de asemenea, în cadrul sistemului unitar al uneltelor agrare ale comunităţii Átány, grupa uneltelor de bază care formează minimul obligatoriu pentru toate gospodăriile şi grupa uneltelor înrudite cu primele, dar îmbunătăţite în vederea îndeplinirii unor sarcini speciale şi care sînt frecvente numai la unele gospodării.

Firul roşu care jalonează întreaga lucrare şi care dă şi titlul unui important capitol îl reprezintă conceptul de „personalitate culturală" a uneltei, prin care autorii înţeleg modalităţile complexe de împletire a relaţiilor dintre om şi unealtă. Fiecare exemplar în parte are personalitatea sa culturală specifică, care îi conferă o istorie şi un loc aparte în inventarul comunităţii Átány, ca dealtfel al oricărei aşezări rurale.

În cadrul personalităţii culturale a unei unelte, autorii înglobează : 1) caracteristicile tehnice şi artistice ale procesului ei de creaţie (inclusiv de asamblare, adaptare la calităţile fizice şi culturale ale omului care lucrează cu ea, ornamentare, îmbunătăţire, înnoire) ; 2) originea sau modul de procurare şi achiziţionare a uneltei ; 3) drumul parcurs de ea de la creator la proprietar sau beneficiar ; 4) funcţiile sau aria de roluri şi evoluţia lor de-a lungul timpului ; 5) posibilităţile sale potenţiale, resursele şi rezervele de schimbare şi înnoire în condiţiile degradării fizice şi morale ; 6) procesul de curăţire, îngrijire şi reparare ; 7) durata sa de viaţă ; 8) pronosticurile asupra rolurilor posibile de perspectivă (inclusiv în stadiul de dispariţie sau distrugere a uneltei) ; 9) organizarea spaţială a uneltei în gospodărie (locurile unde se confecţionează, se îngrijeşte, se repară, se pregăteşte pentru lucru, se munceşte propriu-zis, se păstrează etc.) ;10) relaţiile de proprietate şi drepturile de folosinţă ; 11) sistemele de împrumut ale uneltei ; 12) bagajul de cunoştinţe despre unealtă ; 13) relaţiile dintre unealtă şi om în fiecare etapă a vieţii acestuia, deci organizarea familială a muncii cu unealta ; 14) criteriile şi modul de apreciere a valorii uneltei de către persoana care o foloseşte ; 15) poziţia sau rangul uneltei în cadrul sistemului şi la nivelul fiecărui inel al acestuia.

Cînd se analizează personalitatea culturală, trebuie să se observe, se arată în lucrare, cum se îmbină elementele enunţate mai sus, atît la unealtă în ansamblul ei, cît şi la fiecare parte componentă.

Toate particularităţile personalităţii culturale sînt dezbătute pe larg în partea a III-a a cărţii, care se deschide cu un interesant capitol intitulat sugestiv „Omul şi unealta".

E. Fél şi T. Hoffer diferenţiază mai multe niveluri de personalitate culturală a uneltei : 1) a exemplarului, 2) a tipului, 3) a inventarului gospodăriei, 4) a grupului sau „inelului", 5) a inventarului comunităţii.

Ei recomandă drept criteriu de bază pentru tipologia uneltelor agricole a unui sat personalitatea lor culturală şi întreprind unele încercări în acest sens. Pentru împărţirea taxonomică în clase şi subclase, cercetătorii utilizează principiul de funcţionare a uneltei, conform îndrumărilor date de A. Leroi-Gourhan[2]. Gruparea uneltelor după valoarea, respectiv capacitatea lor măsurată în kg de grîu, reflectă rangul sau prestigiul lor, şi din analiza acestei clasificări se constată o stratificare sub forma unei piramide cu baza întinsă, care cuprinde uneltele cu valoare mai scăzută, peste care se suprapun spre vîrf straturile tot mai restrînse ale celor mai importante unelte. Tipologia uneltelor după durata lor medie de viaţă evidenţiază grupa uneltelor folosite ocazional (o dată), apoi grupa celor utilizate un sezon, un an, mai mulţi ani, o „viaţă", mai multe generaţii şi cele fără vîrstă sau „veşnice".

Gama largă de variante sau tipuri de unelte, se arată în lucrare, demonstrează libertatea individului de-a alege alternativele sau soluţiile dorite, dar în limita unor graniţe fixe, convenţionale, stabilite de comunitate. Unitatea inventarului tradiţional este o expresie a unui nivel tehnologic egal, pe de o parte, şi a coeziunii social-culturale a satului, pe de altă parte. Controlul efectuat de către colectivitate în scopul păstrării „stilului" átányan influenţează în mod pozitiv, după opinia lui E. Fél şi T. Hoffer, progresul agriculturii, facilitînd introducerea, adoptarea, preluarea şi răspîndirea uneltelor şi metodelor noi, perfecţionate. Comunitatea nu impune conformarea strictă la un ideal, ci lasă loc liber iniţiativei personale în limita normelor tradiţionale. Satul exercită un control mai puternic asupra uneltelor de însemnătate mai mare, dar scapă în general din vedere unele categorii, ca de exemplu uneltele personale care au suferit înnoiri, cele speciale sau cele foarte vechi etc., şi cenzurează formele aberante.

Cercetătorii atrag atenţia asupra faptului că zestrea de unelte agricole a satului studiat se află într-o permanentă transformare şi evoluţie, fenomen care are loc atît la scara întregului sistem, cît şi la toate nivelele de care s-a vorbit. De aceea, după opinia lor, în investigarea uneltelor agrare este absolut necesar să se precizeze stadiul de dezvoltare al exemplarului şi al inventarului gospodăriei căreia aparţine el şi locul ocupat în cadrul inventarului

---

[2] *L'homme et la matière*, Paris, 1943 şi *Milieu technique*, Paris, 1945.

satului. Analizarea mutațiilor, modificărilor și înnoirilor care se înregistrează pe toate planurile este deosebit de importantă pentru înțelegerea mecanismului procesului de formare a noi tipuri de unelte.

Partea a II-a a cărții cuprinde monografiile sau „portretele" unui număr impresionant de unelte agricole utilizate în Átány. Acestea sînt, în ordinea expunerii, căruța, plugul, grapa, tăvălugul, hîrletul (cazmaua), sapa, tîrnăcopul, coasa, furca, culegătorul de mușețel, îmblăciul, alte unelte de treierat, uneltele pentru uscatul și vînturatul cerealelor, lopata, targa și capra pentru bălegar, funiile de cărat paie, găleata și biciul. În aceste monografii se încearcă conturarea personalității culturale a fiecărei unelte, plecîndu-se de la exemplare concrete. Cercetarea, după cum remarcă autorii, a fost mult mai largă, cuprinzînd toate tipurile de unelte agricole din Átány, redactîndu-se peste 600 de monografii, dintre care s-au selectat pentru volumul de față cele mai semnificative și mai diferite din punctul de vedere al personalității lor culturale. Pentru întocmirea acestor monografii, de un real ajutor s-au dovedit indicațiile lui Marcel Maget [3]. Desigur, spațiul acordat fiecărui tip de unealtă este direct proporțional cu însemnătatea, răspîndirea și rolul jucat în viața satului Átány.

Un amplu capitol este consacrat prezentării principalelor tipuri de inventare de unelte agricole din Átány, și anume : 1) inventarul grupei argaților; 2) inventarul grupei zilierilor cu subgrupele : a) zilierii cu o mică proprietate de pămînt, b) zilierii fără proprietate (proletarii agricoli); 3) inventarul grupei țăranilor cu atelaje cu subgrupele : a) micii proprietari de pămînt (6—8 jugăre), b) țăranii posesori ai unui sfert de gospodărie, c) țăranii proprietari de jumătate de gospodărie, d) țăranii posesori ai unei gospodării întregi (40—50 de jugăre), e) marii proprietari de pămînt (peste 50 de jugăre) și 4) inventarul viticultorilor.

Lucrarea conține o extrem de bogată documentație, căreia îi este rezervată întreaga parte a IV-a a cărții și care are menirea de a sprijini cu material faptic eșafodajul teoretic și metodologic. Ea constă din numeroase tabele statistice referitoare la modul de organizare și funcționare a ramurii agricole în Átány, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, 8 tipuri diferite de inventare concrete și respectiv 8 modele de dotări gospodărești, ideale, după opinia comunității. Mai sînt anexate inventarele tipurilor de unelte din Átány grupate după valoarea lor și după durata medie de viață, un tabel privind 8 gospodării țărănești clasificate după grupele principale de inventar și proveniența uneltelor.

O amplă listă bibliografică, un registru tematic și o extrem de bogată ilustrație (desene și fotografii), însoțite de explicații codificate, măresc valoarea volumului.

Credem că lucrarea merită întreaga atenție din partea specialiștilor.

Mira Meitert

---

[3] *La monographie d'objet*, Paris, 1945 și *Guide d'étude directe des comportements culturels*, Paris, 1953.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa colegiului de redacţie : 70 154 Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
71 021, Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală : Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, vol. I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești**, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria științelor în România. Etnologia. Folcloristica, 1975, 184 p., 8 lei.

VASILE ALECSANDRI, **Opere**, vol. III — Poezii populare, 1978, 536 p., 40 lei.

ZAMFIRA MIHAIL, **Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană**, 1978, 255 p., 16 pl., 1 hartă, 20 lei.

Rev. etn. folc. tom. 24, nr. 1, p. 1—126, București, 1979

I. P. Informația — c. 1077

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 24 București Nr. 2

1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactori-șefi adjuncți:

ION ILIȘIU
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri:

Prof. univ. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, TIBERIU ALEXANDRU, ANDREI BUCȘAN, RADU NICULESCU, PAUL PETRESCU, CORNELIU DAN GEORGESCU, ANCA GIURCHESCU, PAUL SIMIONESCU, GEORGETA CALUDI, ALEXANDRU DOBRE

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), 71 021 București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11 226, 70 116 Bucarest, 3, rue 13 Decembrie, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 20.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
70 154 București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 24 — 1979 — Nr. 2

SUMAR

STUDII

ADRIAN FOCHI, Formula adynaton şi folclorul român 131

AL. I. AMZULESCU, *Marcu şi Gerul.* Epilog doljean la o faimoasă controversă 153

SPERANŢA RĂDULESCU, Operaţii de gîndire implicate în transcrierea textului muzical de tradiţie orală 177

SILVIA CHIŢIMIA, Balada *Şarpele* în elementele ei de străveche cultură românească 185

ION GHINOIU, Consideraţii etnografice asupra fenomenului de „întemeiere" a aşezărilor 197

GHIZELA SULIŢEANU, Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziţie şi de substituire 205

MATERIALE

SERES ANDRÁS, Firtăţia, surăţia 219

ION I. DRĂGOESCU, Contribuţii la cunoaşterea podoabelor populare româneşti — salba 225

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

AL EXANDRU DOBRE, Simeon Florea Marian şi concursurile pentru premiile Academiei Române 235

VANDA SITESCU, Timp şi spaţiu în opera sadoveniană 251

NOTE ŞI RECENZII

MONICA BUDIŞ şi RADU OCTAVIAN MAIER, Unele manifestări etnografice desfăşurate în cadrul celei de a II-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României" 259

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 127–268, Bucureşti, 1979

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Bucureşti, Editura muzicală, 1978 (*Iosif Herţea*) 261
VASILE D. NICOLESCU, *Manuscrisul Ucenescu. Cînturi*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979 (*Eugenia Săndulescu*) 262
KLAUS BEITL, *Leopold Schmidt Bibliographie, 1930—1977*, Wien, Verlag des Vereins für Volkskunde, 1978 (*Nicolae Dunăre*) 264
ROSA RACHEL KNORRINGA, *Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain* — **Mogoş Vornicul**, 1978 (*I. C. Chiţimia*) 265
ION I. DRĂGOESCU, *Din etnologia uneltelor tradiţionale ale poporului român. Plugul în civilizaţia românească*, I, Oradea, Muzeul Ţării Crişurilor, 1977 (*Nicolae Dunăre*) 266

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 24 1979 Nº 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ADRIAN FOCHI, La formule adynaton et le folklore roumain 131
AL. I. AMZULESCU, *Marcou et le Gel.* Épilogue d'une fameuse controverse 153
SPERANȚA RĂDULESCU, Les opérations mentales impliquées dans la transcription du texte musical de tradition orale 177
SILVIA CHIȚIMIA, Éléments archaïques de la culture roumaine dans la ballade du « Serpent » 185
ION GHINOIU, Considérations ethnographiques sur le phénomène de la « fondation » des habitats 197
GHIZELA SULIȚEANU, Critères psychologiques de définition d'un système de classification de la musique populaire. Sur les processus de transposition et de substitution 205

MATÉRIAUX

SERES ANDRÁS, « Firtăția, surăția » — coutume roumaine 219
ION I. DRĂGOESCU, Contributions à la connaissance des parures populaires roumaines — « salba » 225

DONNÉES CONCERNANT L'HISTOIRE DU FOLKLORE

ALEXANDRU DOBRE, Simeon Florea Marian et les concours pour les prix accordés par l'Académie roumaine 235
VANDA SITESCU, Le temps et l'espace dans l'œuvre de M. Sadoveanu 251

NOTES ET COMPTES RENDUS

MONICA BUDIȘ et RADU OCTAVIAN MAIER, À propos de quelques manifestations ethnographiques qui ont eu lieu à l'occasion du Festival national « Hymne à la Roumanie » 259
TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, Editura muzicală, 1978 (*Iosif Herțea*) 261

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 127—268, București, 1979

VASILE D. NICOLESCU, *Manuscrisul Ucenescu. Cînturi*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979 (*Eugenia Săndulescu*) 262
KLAUS BEITL, *Leopold Schmidt Bibliographie, 1930—1977*, Wien, Verlag des Vereins für Volkskunde, 1978 (*Nicolae Dunăre*) 264
ROSA RACHEL KNORRINGA, *Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain* — **Mogoş Vornicul**, 1978 (*I. C. Chiţimia*) 265
ION I. DRĂGOESCU, *Din etnologia uneltelor tradiţionale ale poporului român. Plugul în civilizaţia românească*, I, Oradea, Muzeul Ţării Crişurilor, 1977 (*Nicolae Dunăre*) 266

FORMULA ADYNATON ŞI FOLCLORUL ROMÂN

ADRIAN FOCHI

Pînă acum formula adynaton nu a fost studiată în sine şi pentru sine, ca problemă independentă, ci numai în relaţie cu alte fenomene artistice. Din această cauză, cunoaştem din problematica sa numai aspectele luminate de acele relaţii. Şi din păcate petele luminate sînt incredibil de puţine. Cercetătorii din domeniul poeziei clasice greco-latine sînt cei care au cele mai mari merite în studierea problemei, dar aceasta arată şi limitele cercetării de pînă acum. Din cîte ştim, de pe poziţia folcloristicii, s-a făcut o singură cercetare, care însă nu încearcă să privească şi în afara hotarelor disciplinei şi se închide în spaţiul unei singure familii de popoare europene [1]. De aceea şi această lucrare cuprinde numai enunţuri, nu ambiţionează să investigheze esenţa fenomenului şi constituie abia o invitaţie la studiu. Lucrurile au decurs în aşa fel, încît nu există nici măcar un consens minimal în ceea ce priveşte calificarea fenomenului. Unii cercetători îl numesc „temă"[2], alţii „simbol" [3], alţii „figură" [4], iar noi îi spunem „formulă". Din toate acestea ne putem da seama cît e de mare necesitatea de a relua discuţia de pe o poziţie ştiinţifică mai favorabilă şi de a o ataca frontal, cu toate dificultăţile pe care le comportă. Pentru că la noi nu s-a făcut încă nimic în această privinţă, demersul de faţă — chiar dacă nu ridică pretenţia de a lămuri integral lucrările — se justifică tocmai prin terenul gol în care se desfăşoară. Cu toate că se menţine strict în limitele titlului, lucrarea de faţă este totuşi o încercare de a depăşi impasul momentan al cercetării. De fapt, urmărim să surprindem esenţa fenomenului, pornind de la exemplul folclorului românesc. Am întocmit repertoriul complet (în limita izvoarelor utilizate [5]) al cazurilor şi, de la analiza lor completă, încercăm

[1] P. G. Bogatîrev, *Формула невозможного в славянском фольклоре*. Башкирский государственный университет, Ufa, 1962, p. 247—363.

[2] Ernest Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Les belles lettres, Paris, 1936. Exemplele din poezia clasică sînt extrase din această lucrare; cele din proza greacă şi latină au fost identificate de noi.

[3] Ronald Grambo, *Adynaton symbols in proverbs*, în „Proverbium", 1970, nr. 15, p. 40—42.

[4] Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, 1960.

[5] Oferim la sfîrşitul lucrării bibliografia culegerilor utilizate, cu abreviaţiile corespunzătoare.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 131—151, Bucureşti, 1979

să ne ridicăm la un punct de vedere mai cuprinzător, care să permită definirea fenomenului, descrierea și tipologia sa, determinarea funcțiilor și statutului său în cuprinsul artei orale a românilor și, apoi, al artei orale în general.

Trebuie să începem prin încercarea de a defini fenomenul. Aceasta nu se poate face decît prin prezentarea conținutului. Cea mai amănunțită prezentare de acest fel îi aparține cercetătorului american *H. C. Canter*, a cărui lucrare nu ne-a fost accesibilă [6], dar pe care o cunoaștem din rezumatul publicat în „L'Année philologique" [7]. El a distins 6 diferite forme și sensuri ale formulei, rezumate astfel: 1) poetul afirmă că o acțiune considerată imposibilă va avea totuși loc mai repede decît cea căreia vrea să-i dovedească imposibilitatea; 2) dacă acțiunea despre care vorbește poetul este posibilă, atunci va fi la fel și cu cele pe care legile naturii le consideră imposibile; 3) două acțiuni în mod egal imposibile sînt menționate în paralel și legate între ele printr-o formulă de comparație sau de coordonare; 4) două situații sînt menționate în paralel, imposibilitatea uneia din ele nefiindu-ne revelată decît prin raportarea ei la cea de a doua; 5) estimarea unui număr e declarată imposibilă, prin raportarea la un calcul considerat imposibil; 6) o situație este considerată imposibilă, atîta vreme cît va dura o altă situație, considerată eternă. Le-am transcris aici pe toate, nu pentru că am fi de acord cu tipologia stabilită de autor, ci pentru a face dovada despre multiplele implicații raționale ale formulei în poezia clasică greco-latină. Dar toate distincțiile lui *H.C. Canter* se încadrează de fapt într-o singură grupă de fapte, și anume: adynatonul reprezintă o frază compusă din două propoziții corelative (*cum—dum, citius — quam, antea — quam*), din care una exprimă o imposibilitate. În afara clasificării lui *H.C. Canter* rămîne însă o întreagă a doua grupă de fapte, pe care un alt cercetător [8] o numește „inanis opera", după o mai veche definiție a lui *Erasmus*. În cazul acesta acțiunea despre care se vorbește poate fi întreprinsă, este însă zadarnică, nu este niciodată realizabilă. Am avea astfel numai două situații fundamentale: a) *condiția unei acțiuni este suspendarea ordinii naturale a lucrurilor* și b) *condiția unei acțiuni este îndeplinirea unei sarcini considerate imposibile* (*inanis opera*). În primul caz, negația care rezultă din asocierea unei probabilități cu o imposibilitate are un sens pozitiv, în sensul că ea afirmă regula naturală, și exprimă recunoașterea determinismului natural. Este, de fapt, o luare de poziție împotriva anarhiei în natură, respectiv împotriva miraculosului, recunoscînd că lumea e guvernată de legi imuabile, ce nu pot fi modificate în funcție de capricii sau dorințe individuale. Oricîtă înclinație către miraculos ar exista în folclor, formula adynaton reprezintă o prohibiție a miraculosului, o interpretare raționalistă a lucrurilor și faptelor din lumea aceasta. Este o opoziție netă față de basm, care, pentru a-și exercita funcția artistică, se pune în afara realității, prin acele formule introductive care au rostul de a anunța, din capul locului, că ne aflăm în lumea miraculosului, a incredibilului. Formula adynaton, exprimînd imposibilul, îl neagă în

---

[6] H. C. Canter, *The figura ἀδύνατον in greek and latin poetry*, în „American Journal of Philology", 1930, p. 32—41.

[7] „L'Année philologique", 5 (1931), p. 133.

[8] Paolo Cherchi, *Gli adynata dei trovatori*, în „Modern Philology", 68 (1971), p. 223—241.

însăși esența sa, și în aceasta constă sensul său primordial. Cea de a doua situație („inanis opera") se bazează pe ideea unei sarcini imposibile, mai ales sarcini fără sfîrșit, cum ar fi număratul firelor de nisip sau de iarbă, al stelelor, al frunzelor sau al valurilor mării (sarcini catalogate de *Stith Thompson* în Motiv-Indexul său la nr. H. 1 000—H. 1 199 : nature of tasks). Dar semnificația acestor sarcini este alta în basm și în adynaton : în basme aceste sarcini sînt întotdeauna îndeplinite, de obicei cu ajutorul animalelor recunoscătoare ; în adynaton, ele exprimă tocmai imposibilitatea îndeplinirii lor. Sîntem, precum se vede, pe două poziții diferite, opuse chiar.

În folclorul românesc există ambele structuri, atît cea în care condiția este *suspendarea ordinii naturale a lucrurilor*, cît și cea în care condiția este *îndeplinirea unei sarcini imposibile*. De la bun început, aceasta dovedește că utilizarea formulei adynaton de către poporul român nu este ceva întîmplător.

A. CONDIȚIA SUSPENDĂRII ORDINII NATURALE A LUCRURILOR

1. **Cînd a face plopul pere** [9]. În izvoarele folosite, e formula cea mai des întrebuințată : 18 cazuri. E întîlnită pe absolut întreg teritoriul țării și chiar la românii de peste hotare. Această situație probează, pe lîngă unitatea culturii noastre populare peste vremelnicile împărțiri politice din trecut, și marea vechime a formulei, întrucît timpul și spațiul stau întotdeauna în raport direct. Prototipul ideii ca un pom să facă fructele altuia se întîlnește încă în lumea clasică, în poezia lui *Vergiliu*, unde întîlnim exemplul : stejarii fac mere [10], și la *Teocrit*, unde avem exemplul : pe pini vor crește pere [11].

2. **Cînd a face plopu mere** [12]. Formula se subsumează la cea anterioară și, în materialul utilizat, pare a fi accidentală : o aflăm abia o singură dată. Ce am spus la punctul anterior e valabil și pentru acest caz.

3. **Cînd [Pîn'] o face plopul nuci** [13]. E răspîndită în Transilvania de sud, în Bucovina și în nordul Olteniei și Munteniei. Nu cere o discuție decît în privința metrului : e vorba de un vers catalectic.

4. **Cînd o face teiul nuci** [14]. Apare o singură dată. Se alătură de exemplul anterior, față de care modifică bisilabul emistihului al doilea. În rest nu necesită alt comentariu.

---

[9] Alecsandri, p. 304 ; Brăiloiu, p. 178 ; Buga, p. 740 ; Cărăbiș, p. 566 ; Cernea, p. 43 ; Cîrstean, p. 760 ; Codri, p. 173 ; Gorovei, Nunta, p. 101 ; Marian, p. 599 ; Neagu, p. 27 ; Oprișan, p. 67 ; Papadima, p. 332 ; Savina-Ciobanu, p. 434 ; Șerb-Cesereanu, p. 94 ; Udrescu, p. 245 ; „Izvorașul", 13 (1934), p. 326 ; 14 (1935), p. 406. Menționăm și existența unei snoave care-și trage comicul tocmai dintr-o imposibilitate de acest fel (S.-C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Ed. Acad. R.S. România, 1969, p. 233 : *Povestea perelor de plop*).

[10] Buc., VIII, 52—57.

[11] Idyl., I, 132—136.

[12] Meițoiu, p. 85, 110, 212, 240 ; Oprișan, p. 67.

[13] Bălășel, p. 568 ; Buga, p. 741 ; Cernea, p. 347 ; Cîrstean, p. 760 ; Jula, p. 447 ; Meițoiu, p. 110, 128, 251, 526 ; Stănculescu, p. 465.

[14] Cărăbiș, p. 566.

5. **Cînd o face socul nuci** [15]. Situaţie identică.

6. **Pîn'o face salca nuci** [16]. Situaţie identică.

7. **Cînd o face salca prune** [17]. Situaţie identică, dar reţinem caracterul acatalectic al versului.

Pentru că de cele mai multe ori versurile de acest fel merg în perechi regizate de rimă, asistăm la cazuri cînd avem un singur verb pentru cîte două versuri legate prin conjuncţia coordonatoare.

8. **Şi răchita vişinele** [18]. O întîlnim de 8 ori şi se însoţeşte, de obicei, cu formula de la nr. 1, de care este legată prin rimă şi prin prelungirea sensului la verbul subînţeles.

9. **Şi răchita mere dulci** [19]. Face pereche la exemplele de la nr. 3—6, cu care e legată prin rimă.

10. **Şi răchita struguri dulci** [20]. Aceeaşi situaţie. Singura modificare e a bisilabului din cel de al doilea emistih.

11. **Şi sălcuţa mere dulci** [21]. Aceeaşi situaţie.

12. **Şi salcia pere dulci** [22]. Se modifică atît esenţa arborelui, cît şi fructul, dar în limitele impuse de metru şi de ritm : un trisilab accentuat median în primul emistih şi bisilabul (mobil) într-al doilea.

13. **Şi cucuta mere dulci** [23]. Aici modificarea e mai adîncă : în loc de arbore apare o buruiană. Condiţiile ritmico-metrice care regizează formula rămîn aceleaşi, ca la exemplul anterior.

A doua serie de exemple de acest fel presupune următoarea situaţie : arborii vor face flori ce nu le sînt proprii. Iată exemplele :

14. **Şi răchita micşunele** [24]. Materialul e destul de frecvent şi se întîlneşte în toate regiunile ţării. Face pereche la nr. 1.

15. **Şi salcia vinețele** [25]. Situaţie identică.

Ultimele două exemple îşi află paralele în imagistica greco-latină. Astfel, *Vergiliu* vorbea despre : arini care fac narcise [26], iar la greci, *Teocrit* despre : ienupărul care face narcise [27].

Ceea ce trebuie remarcat în legătură cu exemplele de mai sus este faptul că marea lor majoritate (exceptînd numai formula de la nr. 7) se realizează numai cu două rime, una feminină (**-ere**), cealaltă masculină (**-uci**), ceea ce le asociază în serii binare foarte bine fixate, care beneficiază

---

[15] Oarcea, p. 43.
[16] Meiţoiu, p. 500 ; Mihuţă, p. 560.
[17] „Izvoraşul", 18 (1939), p. 182.
[18] Alecsandri, p. 304 ; Codri, p. 173 ; Gorovei, Nunta, p. 101 ; Marian, p. 599 ; Meiţoiu, p. 85 ; Oprişan, p. 67 ; Savina-Ciobanu, p. 434 ; „Izvoraşul", 13 (1934), p. 326 ; 14 (1935), p. 406.
[19] Buga, p. 741 ; Cîrstean, p. 760 ; Jula, p. 447 ; Meiţoiu, p. 110, 251, 526 ; Stănculescu, p. 465 ; Meiţoiu, p. 128 : *răcuţă*, pentru *răchită*.
[20] Cernea, p. 347.
[21] Meiţoiu, p. 500 ; Mihuţă, p. 560.
[22] Bălăşel, p. 568.
[23] Oarcea, p. 43.
[24] Brăiloiu, p. 178 ; Buga, p. 740 ; Cărăbiş, p. 566 ; Cernea, p. 43 ; Cîrstean, p. 760 ; Meiţoiu, p. 110 ; Neagu, p. 27 ; Oprişan, p. 67.
[25] Udrescu, p. 245.
[26] Buc., VIII, 52—57.
[27] Idyl., I, 132—136.

de comutabilitate, după un sistem pe care-l vom analiza în alt context. Exemple asemănătoare aflăm la italieni [28], la neogreci [29], la englezi [30].

În continuare analizăm formulele alcătuite pe ideea înfrunzirii sau înfloririi unui lemn uscat. E una din cele mai vechi formule de acest fel. Apare încă în poezia homerică, unde e vorba de „sceptrul ce nu mai dă frunze şi ramuri" [31]. *Vergiliu* imită formula homerică în exemplul: „Aşa cum sceptrul ăsta (căci avea în mînă sceptrul) nu va mai da vlăstare cu frunză tînără, nici ramuri, nici umbră, odată ce a fost despărţit de trunchiul lui în pădure şi şi-a părăsit rădăcina ce-l hrănea, iar ascuţişul fierului i-a retezat pletele ramurilor" [32]. Mai merită să amintim aici două tradiţii clasice. După una din ele, măciuca uscată a lui Heracles, făcută din lemn de măslin sălbatic, „a prins rădăcini şi a dat muguri, dacă poate crede cineva aceasta, dar există şi azi măslinul sălbatic care a crescut" [33]. În cea de a doua, se povesteşte acelaşi lucru despre sulița lui Romulus: „Iar lemnul a încolţit, căci pămîntul era rodnic, şi a vlăstărit şi a crescut din el tulpina unui foarte frumos corn"[34]. În evul mediu, formula a înfrumuseţat un pasaj din celebra legendă a lui Tannhäuser [35]. La noi, a fost folosită de *Alecsandri* în poemul său *Grui Sînger*, unde sună astfel:

> Cînd astă buturugă de arbor ars sub care
> Părintele tău zace ucis, fără suflare,
> Va da şi flori şi frunze, etern fiind udată
> Cu apa cea din vale în gura ta cărată [36].

În folclorul nostru, imaginea este luată din viaţa ţărănească şi cuprinde, în prima sa parte, ideea jugului sau a unei anexe a jugului, iar în partea a doua, fructele şi florile presupuse a creşte miraculos din acelea. Iată exemplele:

16. Şi tînjala mugur verde [37].
17. Şi tînjala frunză lată [38].

---

[28] N. Tommaseo, *Canti popolari*, Veneţia, Tip. Girolamo Tasso, 1841. Vol. I: *Canti toscani*, p. 159: cînd portocalii vor face lămîi. Un exemplu asemănător aflăm la albanezii din Italia: stejarii vor face nuci (Karl Dieterich, *Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen*, în „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde", 12 (1902), p. 407—408).

[29] D. Pétroupulos, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Atena, Institut français d'Athènes, 1954, p. 98: cînd strugurele va scoate iasomie.

[30] Recenzie la A. L. Lloyd, *Folk song in England*, Londra, 1967, în „Revista de etnografie şi folclor", 14 (1969), nr. 2, p. 161: portocalul va face mere.

[31] *Iliada*, I, vers 231, după trad. lui G. Murnu, ed. D.M. Pippidi, Buc., Ed. pt. literatură şi artă, 1955, p. 35.

[32] *Eneida*, XII, 206, după trad. lui E. Lovinescu, Buc., Ed. tineretului, 1967, p. 374. Formula se mai întîlneşte în Valerius Flaccus, Argonaut., III, 704—711 şi Statius, Theb., VII, 550—552.

[33] Pausanias, *Călătorie în Grecia*, II, 31, 13, trad. M. Marinescu-Himu, Buc., Ed. ştiinţifică, [1974], p. 197.

[34] Plutarh, *Vieţi paralele*, trad. N. I. Barbu, Buc., Ed. ştiinţifică, 1960, vol. I, p. 75.

[35] Vezi prelucrarea modernă a pasajului la Richard Wagner, *Tannhäuser*, trad. Şt. O. Iosif, Buc., f.a., Biblioteca pentru toţi, nr. 318, p. 65: blestemul şi p. 74: corul pelerinilor tineri. Un exemplu folcloric croat se află la Olinko Delorko, *Istarske narodne pjesme*, Zagreb, Institut za narodnu umjetnost, 1960, p. 35 şi 130: cînd va înverzi arţarul uscat şi corbul negru se va face alb.

[36] Vasile Alecsandri, *Poezii*, Buc., Ed. Minerva, 1974, p. 528.

[37] Meiţoiu, p. 212; Mohanu, p. 196.

[38] „Izvoraşul", 18 (1939), p. 182; Meiţoiu, p. 446: *verde*, în loc de *lată*.

18. **Şi tînjala mere, pere** [39].
19. **Şi tînjala mere dulci** [40].
20. **Din tînjală-o creşte struguri** [41].
21. **Şi tînjala iarbă verde** [42].
22. **Şi tînjala vineţele** [43].
23. **Şi tînjala viorele** [44].
24. **Şi proţapul mugurele** [45].
25. **Şi proţapu-a face struguri** [46].
26. **Şi resteul pepeni verzi** [47].
27. **Şi resteul coarne moi** [48].
28. **Cînd o face jugul mere** [49].
29. **Cînd o face jugul nuci** [50].
30. **Cînd o face juguri muguri** [51]. Acest ultim exemplu este remarcabil prin exploatarea completă a efectelor de eufonie în cel de al doilea emistih al versului (împărţit în două segmente cu rimă rară).

O altă grupă de asemenea formule cuprinde ideea că unele vieţuitoare, cunoscute pentru faptul că nu pot scoate sunete, vor ajunge să cînte, în situaţia cerută de discursul poetic. Avem astfel exemplele :

31. **Pîn-o cînta ştiuca-n baltă** [52]. Exemplul ne aduce aminte de expresia paremiologică în care tăcerea absolută a cuiva este comparată cu tăcerea peştelui. Materialul e destul de răspîndit la noi (9 atestări din toate regiunile ţării).

32. **Cînd or cînta racu-n lac** [53].

Mai neaşteptat, chiar dacă destul de răspîndit, este exemplul în care incongruenţa este şi mai mare :

33. **Cînd o cînta cucu-n baltă** [54].

---

[39] Nijloveanu, p. 643.
[40] Oarcea, p. 43.
[41] Cernea, p. 43.
[42] Moanţă, p. 404.
[43] Papadima, p. 332 ; Meiţoiu, p. 240 : *micşunele*, în loc de *vineţele*.
[44] Gorovei, Nunta, p. 101 ; Marian, p. 599 ; Şerb-Cesereanu, p. 94.
[45] Gorovei, Nunta, p. 101 ; Marian, p. 599.
[46] Savina-Ciobanu, p. 434.
[47] *Ibidem*, p. 434.
[48] Marian, p. 599.
[49] Nijloveanu, p. 643.
[50] Oarcea, p. 43.
[51] Cernea, p. 43 ; Meiţoiu, p. 446 : la singular ; Moanţă, p. 404 ; Savina-Ciobanu, p. 434.
[52] Buga, p. 740 ; Cărăbiş, p. 566 ; Meiţoiu, p. 446, 500, 526 ; Mihuţă, p. 560 ; Moanţă, p. 404 ; Oprişan, p. 67—68 ; Papadima, p. 332 ; Stănculescu, p. 465 ; Şerb-Cesereanu, p. 94. Simbolul peştelui pentru tăcerea absolută ar fi fost cunoscut din cea mai îndepărtată antichitate ; era cultivat de pitagoricieni, de vechii egipteni, precum şi de alte popoare civilizate ale antichităţii (vezi Wilhelm Borchardt, *Die sprichwörtlichen Redensarten im deutschen Volksmunde*, Leipzig, Ediţia Gustav Wustmann, 1894, p. 148.
[53] Sandu-Timoc, p. 35.
[54] Brăiloiu, p. 178 ; Cernea, p. 43 ; Diaconu, p. 307 ; Meiţoiu, p. 211 ; Mohanu, p. 196. De obicei, formula e asociată, sub rimă, cu o completare : şi mierliţa pe corlată (Buga, p. 740, Meiţoiu, p. 526) sau : şi mierluţa pe corlată (Diaconu, p. 307), ori : şi cristeiul pe corlată (Meiţoiu, p. 500 ; Mihuţă p. 530) sau : şi cîrsteiul pe corlată (Stănculescu, p. 465). Nu am reţinut-o în repertoriul nostru, deoarece deschiderea adynatonului ni s-a părut prea mică : e vorba numai de ceva neobişnuit (apariţia unei păsări sălbatice, deci sperioase, în apropierea sau chiar în casa omului) şi nu de ceva cu adevărat imposibil.

Nu am întîlnit asemenea imagini în poezia clasică greco-latină, deşi adynata referitoare la peşti există la *Lucreţiu* [55], la *Properţiu* [56] şi probabil şi la alţi poeţi.

În mai puţine cazuri, întîlnim la noi formula rîurilor care curg îndărăt către izvoare, formulă arhicunoscută din antichitate, de la *Euripide* [57] pînă la *Horaţiu* [58]. În folclorul nostru lucrurile nu sînt exprimate cu destulă claritate: nu ştim ce înseamnă acel „încoace", care poate fi o apariţie ce ţine de eufonie, în rest fiind vorba de o aşa-numită „inconsistenţă formulară".

34. **Cînd s-o-ntoarce gîrla-ncoace** [59],

ideea fiind completată uneori precum urmează:

35. **Şi gîrloiu pe dincoace** [60].

O grupă de asemenea formule se referă la fenomene sau realităţi astronomice. Avem astfel exemplele:

36. **Pe pămînt să fie stele** [61]. La clasici cunoaştem un singur exemplu paralel, la *Euripide*, dar ideea apare mult mai întărită: astfel, astrele ajung să fie sub pămînt [62].

37. **Cînd soarele-n cer o sta.** Exemplul acesta ne poartă cu gîndul la numeroasele povestiri în care miracolul opririi soarelui din cursa sa diurnă este dat nu numai ca posibil, ci chiar ca realitate petrecută aievea. E destul să amintim aici pasajul biblic din cartea lui Iosua Navi, care sună astfel: „Şi s-a oprit soarele şi luna a stătut pînă ce Dumnezeu a făcut izbîndă asupra vrăjmaşilor lor. Oare nu de aceea se scrie în Cartea Dreptului: Soarele a stat în mijlocul cerului şi nu s-a grăbit către asfinţit toată ziua?" [63].

38. **Cînd o fi soare noaptea** [64].

39. **Şi lună toată ziua** [65].

40. **Şi pe cer crească nuiele** [66].

---

[55] De Rer. Nat., I, 161—166: peştii vor trăi pe uscat.

[56] Peştii trăiesc pe nisip: II, 15, 29—35. Aceste ultime două exemple ne reamintesc de cunoscuta snoavă cu *Peştii pe brazdă* (S.-C. Stroescu, *op. cit.*, p. 257—259, nr. 3 487— A. Th. 1 381 A).

[57] Med., 410—416.

[58] Od., I, 29, 10—13.

[59] Brăiloiu, p. 178; Creţu, p. 136; Papadima, p. 332; Şerb-Cesereanu, p. 94. Amintim aici şi expresia, de data aceasta foarte clară: cînd s-o întoarce Oltul înapoi, din Muntean, p. 108 şi snoava notată de S.-C. Stroescu, *op. cit.*, p. 194—195: să vii cînd s-a întoarce Prutul. O foarte frumoasă întrebuinţare literară i-a dat C. Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanu*: la sfatul boierilor de a se întoarce la Poartă, sub cuvînt că nu-l vrea ţara, el răspunde ferm, pe linia autentică a caracterului său: „Să mă întorc? Mai degrabă îşi va întoarce Dunărea cursul îndărăt". Expresia se întîlneşte şi în proza antică: „Acestea au fost semnele trimise de divinitate... unele ape... au început să curgă în susul văii" (Cassius Dio, *Istoria romană*, trad. Adelina Piatkowski, Buc., Ed. ştiinţifică, 1977, vol. II, p. 130). Un exemplu în I.L. Caragiale, *Opere*, Buc., Ed. pt. literatură, vol. III, p. 413: „căci de asta n-are să scape, decît poate atunci cînd Oltul şi Mureşul or să pornească a curge de-a-ndarătelea de la vale la deal...".

[60] Creţu, p. 136.

[61] Desmireanu, p. 480.

[62] Fr., 687.

[63] *Biblia sau sfînta scriptură*, Buc., Institutul biblic şi de misiune ortodoxă, 1968, p. 245, cap. X, 13: Iosua biruie pe amorei în chip minunat.

[64] Jula, p. 447. N-am reţinut exemplul din Meiţoiu, p. 110, care ni s-a părut neautentic, prin singularitatea sa.

[65] Jula, p. 447.

[66] Desmireanu, p. 480.

În fine, transcriem aici un număr de încă 12 formule întîlnite mai rar, dar care mărturisesc pentru marea capacitate de invenţie a poporului, chiar în cadrul atît de sever îngrădit al tradiţiei.

41. **Ş-o da laptele din piatră** [67]. O paralelă îndepărtată se află la *Plaut*: a scoate apă din piatră [68]. La noi mai există şi expresia paremiologică: a scoate apă din piatră seacă [69].

42. **Cînd va învia mortul** [70]. Dacă în lumea clasică întîlnim o singură dată paralela [71] şi aceea destul de depărtată, în folclorul românesc există şi o expresie pe aceeaşi temă, care sună aşa: cînd s-o întoarce mortul de la groapă.

43. **Cînd o-nflori cînepa** [72].
44. **Cînd o înfrunzi poarta** [73].
45. **Şi** [cînd va face] **cuptoru pepeni verzi** [74].
46. **Cînd bondariu-a face miere** [75].
47. **Cînd şi-o pune mîţa conci** [76].
48. **Cînd şi-o pune motanul căciulă** [77].
49. **Cînd or creşte pietrele** [78].
50. **Cînd pe strat inul s-a toarce** [79].
51. [Cînd o cînta] **răcănelul** (= brotăcelul) **sub găleată** [80].

Şi în încheiere, un exemplu mai amplu, organizat pe schema unui paralelism:

52. **Cînd a creşte grîu-n casă**
Şi-a bate cu spicu-n masă,
Şi săcara-a creşte-n tindă
Şi-a bate cu spicu-n grindă [81].

Precum se vede, această categorie de adynata cuprinde un număr de 52 de formule, ceea ce după opinia noastră constituie o cantitate cu adevărat apreciabilă. E destul să amintim aici că *P. G. Bogatîrev* făcuse o recoltă de numai 29 de cazuri la toate popoarele slave. La noi, utilizarea formulei adynaton se bucură şi de intensitate, şi de difuziune deosebită. Este aceasta o constatare ce trebuie reţinută pentru o mai bună apreciere a artei poetice a poporului nostru. Bineînţeles, nu toate formulele de mai sus cunosc aceeaşi răspîndire, dar unele dintre ele au, pe lîngă

---

[67] Gorovei, Nunta, p. 106; Oprişan, p. 68.
[68] Pers., 40—42.
[69] Muntean, p. 39, nr. 1 006, unde se notează şi variantele: a scoate (apă, bani, lapte) din piatră seacă.
[70] Gorovei, Descîntece, p. 366.
[71] Poen., 343—344: Orcus îi eliberează pe cei morţi. Expresia există şi la aromâni (Tache Papahagi, *Dicţionarul dialectului aromân, general şi etimologic*, Buc., Ed.Academiei, 1963, p. 140).
[72] Şerb-Cesereanu, p. 94.
[73] „Izvoraşul", 13 (1934), p. 94.
[74] Codri, p. 173. De pus în legătură cu formula nr. 26, din aceeaşi regiune.
[75] Alecsandri, p. 304.
[76] Gorovei, Descîntece, p. 234.
[77] *Ibidem*, p. 234.
[78] *Ibidem*, p. 359, 374.
[79] Alecsandri, p. 304.
[80] Cărăbiş, p. 566.
[81] Pop, Sălaj, p. 162. Numai partea a doua a paralelismului, cu variaţiuni nesemnificative, la Meiţoiu, p. 85.

un mare număr de variante individuale, şi o răspîndire generală pe teritoriul ţării. Pentru un mare număr din ele aflăm paralele, mai apropiate sau mai îndepărtate, în poezia greco-latină, iar pentru altele în folclorul altor popoare sau în alte genuri ale folclorului nostru. Toate sînt parafraze la adverbul „**niciodată**". Cele mai multe au în vedere anomalii vegetale şi mult mai puţine se referă la fenomene astronomice sau la alte mici miracole cotidiene. Oricum, imaginile sînt luate din viaţa concretă a ţăranului, nu a păstorului. Cu acestea, putem trece la cea de a doua grupă de adynata, şi anume :

B. CONDIŢIA ÎNDEPLINIRII UNEI SARCINI IMPOSIBILE (INANIS OPERA) [82]

Înainte de a transcrie exemplele, de data aceasta trebuie să enumerăm, aici, într-un paragraf aparte, exemplele din poezia clasică greco-latină, spre a avea pregătite elementele de referinţă. Astfel, în antichitate, au fost utilizate următoarele formule : a număra frunzele copacilor [83], a număra valurile mării [84], a număra picăturile de ploaie [85], firele de nisip de pe plajă [86], pietricelele de pe malul mării [87], a număra stelele [88], spicele din Cinyfire, florile de cimbrişor de pe Hybla, păsările în văzduh şi peştii în mare [89], florile de pe Hybla, brînduşele din Cilicia, boabele de grindină de pe muntele Athos [90], a număra ghinda unui stejar, albinele de pe Hybla, fiarele sălbatice din Alpi [91], a număra florile primăverii, spicele verii, roadele toamnei şi fulgii de zăpadă ai iernii [92], a număra valurile oceanului, scoicile de pe plăjile Mării Egee, albinele de pe muntele Cecrops, vocile şi mîinile spectatorilor ce aplaudă într-un teatru [93], a număra mîinile care lovesc în bronz în timpul unei eclipse de lună [94], a număra amanţii Oppiei, victimele lui Themison, păcăliţii de Basile şi Hirrus, clienţii Maurei, elevii depravaţi de către Hamillus, vilele pe care le stăpîneşte vechiul

---

[82] Utilizăm, în cazul acesta ca şi pentru materialele de la C., o numerotare dublă (a categoriei, dar şi a repertoriului întreg).

[83] Od. anacreont., XIII, 1—6.

[84] Teocrit, Charit., XVI, 60—63 ; Martial, Epigr., VI, 34 ; Vergiliu, Georg., II, 104—108 ; Od. anacreont., XIII, 1—6.

[85] Statius, Silv., III, 3, 97—98.

[86] Vergiliu, Georg., II, 104—108 ; Ovidiu, Ars Am., I, 253—254 ; Catul, LXI, 202—206 ; Calpurnius, Buc., II, 72—73. La greci, cunoaştem un singur caz, la Pindar, O., II, 108—110, dar Ernest Dutoit, *op. cit.*, p. 10—12, ştie că aceasta era o expresie grecească tipică pentru o imposibilitate proverbială.

[87] Pindar, O., XIII, 45—46.

[88] Catul, LXI, 202—206. După acelaşi Dutoit (p. 35), expresia ar fi tipică pentru imposibil şi neverosimil.

[89] Ovidiu, Ex. Ponto, II, 7, 25—30.

[90] Ovidiu, Trist., 199—204.

[91] Ovidiu, Ars Am., III, 149—152.

[92] Ovidiu, Trist., IV, 55—60. Cu toate că şi de data aceasta seria e foarte încărcată, între diferitele formule există totuşi o disimilare semantică, ceea ce face să nu ne aflăm în prezenţa unei suite pur acumulative. Poetul, despre care s-a spus, pe drept cuvînt, că este un „artifex comparationum ἀπὸ τοῦ ἀδυνάτου" (J. Demling, la E. Dutoit, p. 118, care subscrie la opinie), şi-a arătat, în cazul de faţă, toată marea sa măiestrie, reuşind să inoveze într-o schemă rigidă, osificată şi total compromisă.

[93] Martial, Epigr., VI, 34.

[94] *Ibidem*, XII, 57, 15—17.

bărbier al lui *Iuvenal* [95]. Precum se vede, e vorba în general de numărarea unei cantităţi imense de obiecte foarte mici, în condiţii de permanentă prefacere şi instabilitate, de unde şi ideea de imposibilitate. Ultimul exemplu, al lui *Iuvenal*, este evident o parodiere a procedeului. Materialul folcloric românesc are aceeaşi structură, dar e mai puţin alambicat şi sofisticat.

1(53). **Îi număra stropii-n mare** [96].
2(54). **Şi iarba pe cinci hotare** [97].
3(55). **Frunzele de pe-o pădure** [98].
4(56). **Ghimpii de pe-un rug de mure** [99].
5(57). **Stelele cîte-s pe cer** [100].
6(58). **Şi macul din nouă veri** [101].
7(59). **Pana pe paseri ce zboară** [102].
8(60). **Paiele de pe trei case** [103].
9(61). **Şi nisipul din trei vase** [104].
10(62). **Iarba de pe Dealul Mare** [105].
11(63). **Şi pietrele de pe vale** [106].
12(64). **Toţi bureţii din pădure** [107].
13(65). **Şi toţi rugii fără mure** [108].
14(66). **Penele de pe trei cuci** [109].
15(67). **Firele dintr-o chiară** [110].
16(68). **Şi zilele dintr-o vară** [111].
17(69). **Frunzele de pe-un stejar** [112].
18(70). **Holdele de pe-un hotar** [113].
19(71). **Florile de pe-un tăpşan** [114].
20(72). **Iarba după nouă lunci** [115].
21(73). **Şi frunzele de pe-un nuc** [116].

---

[95] Iuvenal, Sat., X, 218—226. *Ernest Dutoit* (p. 153) vede în parodia poetului nu numai satira la adresa persoanelor implicate în discurs, dar şi o denunţare a procedeului poetic în sine, pentru ce are convenţional şi rutinier. Părerea lui nu ni se pare demonstrată.

[96] Gorovei, Nunta, p. 88—89.

[97] *Ibidem*, p. 88—89.

[98] *Ibidem*, p. 88—89.

[99] *Ibidem*, p. 88—89.

[100] *Ibidem*, p. 88—89.

[101] *Ibidem*, p. 88—89.

[102] *Ibidem*, p. 88—89.

[103] Oarcea, p. 135. Variantă : Pop, Bihor, p. 171 : paiele de p-o cămară.

[104] Oarcea, p. 135.

[105] *Ibidem*, p. 135. Variantă la nr. 2(54). Altă variantă : Lenghel-Izanu, 333 : iarba din nouă hotară.

[106] Oarcea, 135.

[107] *Ibidem*, p. 135.

[108] *Ibidem*, p. 135.

[109] *Ibidem*, p. 135. Test identic : Lenghel-Izanu, p. 333. Variante : Meiţoiu, p. 212 ; Mohanu, p. 196 : penele după doi cuci. Millea, p. 341 : şi penele de pe-un cuc.

[110] Millea, p. 341. Variantă : Lenghel-Izanu, p. 338 : bătătura dintr-o teară.

[111] Millea, p. 341.

[112] *Ibidem*, p. 341. Variantă la nr. 3 (55).

[113] *Ibidem*, p. 341.

[114] *Ibidem*, p. 341.

[115] *Ibidem*, p. 341 ; Meiţoiu, p. 212. Variantă : Lenghel-Izanu, p. 333 : iarba de pe nouă lunci.

[116] Millea, p. 341.

Această a doua categorie de adynata este, numericeşte vorbind, mai restrînsă decît prima, iar formulele nu au plasticitatea primelor: imposibilitatea nu este interzisă de anumite legi ale naturii, ci doar presupusă, prin îndepărtarea soluţiei spre infinit. Sensul cel nou, de „inanis opera", e foarte clar exprimat, dar nu în favoarea ideii. Din toate punctele de vedere deci, e vorba de un material de mîna a doua. Paralelele clasice se pot uşor detecta, prin alăturare: numărarea firelor de nisip, firelor de iarbă, frunzelor, stelelor, penelor şi florilor. Toate elementele formulelor sînt şi ele luate din viaţa ţărănească, din propria experienţă de viaţă a ţăranului. Nici o formulă dintre acestea nu ne trimite spre lumea cărturărească.

C. FORMULE ALCĂTUITE PE BAZA UNOR SCHEME SECUNDARE

Materialele pe care le grupăm aici nu prezintă unitate în ce priveşte „schema formulară" (modelul), ele par a fi, mai curînd — chiar atunci cînd prezintă o anume stabilitate a recurenţei —, accidente pitoreşti în limbă, mai ales că cele mai multe ţin de domeniul expresiei paremiologice, evoluînd la nivelul limbajului, şi nu urmăresc efecte artistice deliberate (e vorba numai de stratul vechi, metaforic al limbii)[117]. Iată exemplele recoltate în culegerile folosite.

1(74). Mă-ta cînd va semăna **Strat de mac în vîrf de ac**[118], unde imposibilitatea derivă din inadecvarea termenilor puşi în discuţie şi nu din însuşi modul de gîndire.

2(75). **La Paştele cailor**[119]. Formula e echivalentă cu cea latinească, „ad kalendas graecas". O întîlnim şi în folclorul bulgăresc[120]. Cu totul original e însă exemplul următor:

3(76). **La sfîntul Aşteaptă**[121].

4(77). **Cînd mi-o creşte iarbă-n barbă**[122].

5(78). **Cînd mi-o creşte păr în căleîie**[123].

---

[117] Nu am introdus seria de imposibilităţi din descîntecele de mătrice, despre care I.A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, Casa şcoalelor, Buc., 1944, p. 371, afirmă că nu se sfieşte să le considere „ca o moştenire directă de la romani". Pentru edificare transcriem aici în note o asemenea serie dintr-un descîntec din Dolj: Fără ochi te văzură,/Fără urechi te auziră,/Fără mîini te prinseră,/Fără cuţit te tăiară,/Fără foc te fripseră,/Fără sare te sărară,/Fără gură te mîncară. Structura lor se depărtează de cea a adynatonului clasic şi de aceea ne mulţumim numai cu această sumară semnalare a tipului.

[118] Millea, p. 341. Variantă în „Comoara satelor", 1 (1923), p. 27. O imposibilitate de aceeaşi categorie, mai aproape de exemplele slovace, de unde pare a se fi şi inspirat, se află în folclorul maghiar. Astfel, cunoaştem următorul exemplu: cînd va creşte mîntă creaţă în vatra focului (Bura László, *Szatmári népballadák*, Buc., Ed. Kriterion, 1978, p. 16).

[119] *Dicţionar de expresii şi locuţiuni româneşti*, Buc., Ed. ştiinţifică, 1969, p. 56.

[120] V. Čolakov, *Български народни сборник*, vol. I, Bolgrad, 1872, p. 244: на конски великден.

[121] *Dicţionar de expresii...*, p. 28. Ceva asemănător, dar destul de depărtat, aflăm la germani: " am Nimmerleinstage" (la ziua lui Niciodată). Augusto Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali, italiani, latini, francesi, spagnuoli, tedeschi, inglesi e grecj antichi*, Milano, Ed. Ulrico Hoepli, 1929, p. 104.

[122] Muntean, p. 105.

[123] *Ibidem*, p. 106.

6(79). **Cînd mi-o creşte păr în palmă şi-ntre deşte** [124]. Prima parte a expresiei, pînă la cuvîntul „palmă", inclusiv, constituie o expresie cu mult mai răspîndită. O întîlnim încă în literatura clasică [125], iar astăzi o mai aflăm şi în folclorul ceh : kdy na dlany chlupy narostou [126].

7(80). **Cînd mi-oi vedea ceafa** [127]. O aflăm şi la bulgari [128].

8(81). **Cînd o prinde mîţa peşte şi coada la urs o creşte** [129].

9(82). **Cînd or zbura bivolii** [130].

10(83). **Cînd s-a lipi cerul de pămînt** [131].

11(84). **Cînd s-o face mama fată mare** [132]. Acest exemplu exploatează, din plin, ideea ireversibilităţii din oricare rit de trecere.

12(85). **Cînd s-o mai împreuna malul ăsta cu celălalt** [133].

13(86). **Cînd s-o roade furcile pămîntului** [134].

14(87). **Cîn va** [sic!] **creşte la cai coarne** [135].

15(88). **Cînd va înverzi tînjala** [136]. Exemplul apare ca variantă la nr. 16—23 de la prima categorie.

16(89). **A căuta nod în papură şi pete în soare** [137].

17(90). **Cînd or înflori căpşunele iarna** [138].

18(91). **A îngheţa cenuşa sub foc** [139].

19(92). **Cînd se va face marea livadă** [140].

---

[124] *Ibidem*, p. 106, 351.

[125] Plutarh, *op. cit.*, Buc., 1969, vol. IV, p. 80—81 : „Cel mai bătrîn dintre soli, Vagises, rîzînd şi arătîndu-i podul palmei îndreptate în sus, i-a zis : — Aici va creşte păr, Crassus, mai înainte ca tu să vezi Seleucia". Episodul e povestit, cu mici deosebiri neesenţiale, şi de Cassius Dio, *op. cit.*, p. 379 (XL, 16) : „Un part pocnind cu degetele mîinii drepte în palma mîinii stîngi, îi spuse : — Mai degrabă vor creşte peri colea în palmă, decît ai să ajungi tu în Seleucia".

[126] P. G. Bogatîrev, *op. cit.*, p. 347.

[127] Muntean, p. 106.

[128] СбНУ, 10 (1894), p. 184 : куга си види тило şi куга си вида врато.

[129] Muntean, p. 107.

[130] *Ibidem*, p. 107. Destul de asemănător, un exemplu italian în dialect veneţian : cînd va zbura porcul (Cristoforo Pasqualigo, *Raccolta di proverbi veneti*, Veneţia, Tip. Istituto Coletti, 1879, p. 53).

[131] Muntean, p. 107. Şi în *Dicţionar de expresii...*, p. 76.

[132] Muntean, p. 108.

[133] *Ibidem*, p. 108.

[134] *Ibidem*, p. 108. Expresia reflectă credinţa populară după care pămîntul ar fi susţinut de nişte furci, pe care „iuda" se străduieşte zadarnic să le roadă. Tudor Pamfile, *Mitologie românească, II, Pămîntul*, Buc., Socec-Sfetea, Leipzig, O. Harrassowitz, 1924, p. 21—27.

[135] Muntean, p. 110.

[136] *Ibidem*, p. 110.

[137] I. Zanne, *Proverbele românilor*, vol. I, Buc., Socec et comp., 1895, nr. 269.

[138] *Ibidem*, I, 500. Expresia ne aduce aminte de balada *Leacul voinicului sau drăguţei* (Amzulescu, nr. 249) : „Pe patul de suferinţă, voinicul sau mîndra cer mure coapte-n postul mare şi sloi de gheaţă-n miez de vară. Murele sînt ochii şi sloi de gheaţă e inima celuilalt", În folclorul ceh şi slovac, întîlnim formulări asemănătoare ale unor incompatibilităţi de acest fel : se cere astfel ca la Crăciun sau la Anul nou să cînte cucul de trei ori (P.G. Bogatîrev, p. 350, 355, 357—358). La polonezi, se cere ca trandafirul să înflorească iarna (*ibidem*, p. 360). Cîntecul cucului, la o vreme nepotrivită, ne reaminteşte de snoava cu Păcală, cînd stăpîna, ca să scape de sluga temută, cîntă ca pasărea şi este ucisă (S.-C. Stroescu, *op. cit.*, vol. I, p. 5).

[139] I. Zanne, *op. cit.*, I, 522.

[140] *Ibidem*, I, 854. Materialul este aromânesc, cules din Gopeş-Macedonia. Paralela sa clasică face parte şi ea din rîndul expresiilor paremiologice. *Ernest Dutoit* (p. 135) arată că în exemplele de acest fel se face aplicarea proverbului grecesc bine cunoscut πόντον σπείρειν. Variante folclorice moderne se află în cîntecele neogreceşti : Cînd o să vezi că marea devine livadă (Dim. Pétroupulos, *op. cit.*, p. 98) şi la albanezii din Italia : cînd marea va deveni podgorie (Karl Dieterich, *op. cit.*, p. 407—408).

20(93). **Fie şi un lup mîncat d-o oaie** [141].
21(94). **De cînd se potcovea puricele** [142].
22(95). **Racul înainte nicicum nu se-nvaţă a merge** [143].
23(96). **Cînd se va împrieteni şoarecele cu pisica** [144].
24(97). **Cînd oi vedea vulpea cu papuci umblînd după puici** [145].

Cu acestea, am epuizat materialul cules din izvoarele folosite. Sîntem convinşi că lista formulelor de acest fel s-ar lungi considerabil, dacă am sta să căutăm absolut toate atestările din culegerile de folclor publicate pînă acum sau aflate în diferite arhive. Credem însă că trebuie să ne oprim totuşi undeva, spre a trage unele concluzii. Nu contează atît numărul de piese, cît „schemele formulare", or acestea se pare că au fost cuprinse în repertoriul nostru. Oricum, considerăm că ceea ce s-ar putea afla, la o prospectare exhaustivă, nu ar modifica fundamental observaţiile noastre şi concluziile la care am ajuns. Iată acum încheierile noastre:

Întîi se cuvine să facem o apreciere de ordin cantitativ. Repertoriul întocmit mai sus cuprinde aproape 100 de cazuri individuale (variantele au fost discutate în note). Cifra ni se pare uriaşă. Ea arată că în folclorul nostru există o puternică înclinaţie pentru utilizarea formulei adynaton, lucru ce n-a fost semnalat pînă acum. Procedeul, cum bine au arătat cercetătorii poeziei clasice greco-latine, este un procedeu retoric, urmărind, în primul rînd, redundanţa. În cadrul repertoriului nostru, am distins două scheme principale, care întrunesc toate condiţiile pentru a îndeplini funcţia de formulă, aşa cum a definit-o *Milman Parry*: „Un grup de cuvinte întrebuinţate curent, în condiţii metrice identice, pentru a exprima o idee esenţială dată" [146]. Trebuie, aşadar, pentru a defini fenomenul artistic pe care îl cercetăm, să utilizăm termenul de „formulă". Este de fapt vorba de o „figură poetică" al cărei statut este cel de formulă, sau altfel spus, trebuie să alegem, din polifuncţionalitatea expresiei, pe cea mai largă şi mai cuprinzătoare (în sensul de a exprima esenţa fenomenului artistic oral).

Cea de a doua observaţie pe care trebuie s-o facem priveşte atestările clasice greco-latine ale formulelor întîlnite în folclorul nostru. Am constatat că multe din formulele folclorice utilizate de ţăranul român se găsesc în opera unor mari şi însemnaţi poeţi ai antichităţii. În legătură cu utilizarea lor în literatura epocii, s-a arătat că ele apar în genuri literare în care se imită vorbirea populară. În idilă, de pildă, sînt puşi să vor-

---

[141] I. Zanne, *op. cit.*, I, 2 001. E o expresie mai îndepărtată, cu extrem de multe atestări în poezia clasică greco-latină. La Vergiliu, Buc., VIII, 52—57 : lupul fuge de oaie ; la Horaţiu, Epod., XVI, 25—35 : tigrii sînt atacaţi de cerbi ; la Valerius Flaccus, Argonaut., III, 704—711 : oaia atacă pe leu ; la Lucreţiu, De Rer. Nat., III, 748—753 : cîinele e fugărit de cerb şi vulturul de porumbel ; în *Appendix Vergiliana Dirae*, 4—8 : căprioarele răpesc lupi, viţeii răpesc lei, delfinii fug din faţa peştişorilor, iar vulturii din faţa porumbeilor ; la Ovidiu, Ars Am., I, 269—274 : cîinele fuge din faţa iepurelui. Sînt de văzut aici şi anumite reminiscenţe esopice, dar — cum ideea este de a inversa situaţiile din natură — sîntem de pe acum foarte aproape de ceea ce se va numi mai tîrziu „lumea pe dos".

[142] Ideea este împrumutată, cu siguranţă, din stereotipiile basmului.

[143] I. Zanne, *op. cit.*, I, 2 434.

[144] *Ibidem*, I, 2 536. Ideea a fost cultivată şi de clasici. Aristofan, *Pacea*, 1 075—1 076: lupul ia în căsătorie pe oaie ; la Seneca, Phaed., 568—573 : lupii dezmiardă căprioarele.

[145] I. Zanne, *op. cit.*, I, 2 679.

[146] Albert B. Lord, *The singer of tales*, Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1960, p. 30.

bească țărani și păstori ; în comedii, vorbesc sclavi și alți oameni din straturile de jos ale societății. În acest fel s-a subliniat originea folclorică, populară, a formulei adynaton. Credem așadar că unele din formulele românești pot fi moșteniri directe din fondul popular utilizat de marii poeți ai epocii ; altele sînt însă, desigur, creații românești *ab initio*, alcătuite după modelul de gîndire străvechi al adynatonului. Am moștenit deci din lumea clasică modalitățile de expresie și o anume preferință pentru utilizarea ei. Dar nu aceasta este problema principală a studiului de față, ci faptul de a ști că, acum două mii de ani, oamenii (probabil și cei de pe teritoriul țării noastre) utilizau un procedeu pe care și țăranul de mai tîrziu și de azi îl folosește curent pentru a exprima o imposibilitate, că deci procedeul acesta are o turnură primitivă a minții. S-a și arătat că „il senso dell'impossibile manca ai primitivi" [147]. De fapt, credem noi, primitivul, cu toate că trăiește într-o lume a credințelor mistico-magice, are sensul imposibilului, dar nu-l exprimă, din cauza unor rețineri de natura tabu-urilor, direct ca noi, ci eufemistic, prin perifrază. Este deci posibil ca la originea adynatonului să stea o interdicție verbală. Într-o asemenea ipoteză, probema polifuncționalității expresiei se complică și mai mult. Dacă însă acceptăm teoria mai nouă asupra „gîndirii concrete", atunci, cu atît mai mult, formula adynaton ține de fondul străvechi al „gîndirii sălbatice" [148]. Trei mii de ani i-au trebuit poeziei pînă să poată scrie cuvîntul „niciodată" ; de ce n-am putea înțelege că și rostirea cuvîntului, în cazul creației orale, a suferit de aceeași inhibiție ?

A treia observație are în vedere difuziunea funcțională a formulei la români, cu toate că are o semnificație unică, respectiv, peste tot, înseamnă „niciodată". Funcția ei este, de data aceasta, contextuală, ține de genul sau specia în care a migrat toposul. Deosebim astfel 6 situații specifice : formula apare în cadrul unor cîntece lirice, în cadrul cîntecului ritual de nuntă, în cadrul descîntecelor, în cadrul materialelor paremiologice, dar și în cuprinsul cîntecului epic și al colindelor. Din cîte știm, formula apare în cîntece lirice la italieni [149], la neogreci [150], la germani [151], la

---

[147] Remo Cantoni, *Il pensiero dei primitivi. Preludio a un'antropologia*, Milano, Ed. II Saggiatore, 1963, p. 73.

[148] Claude Lévy-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Buc., Ed. științifică, 1970, p. 137—176 : Știința concretului.

[149] Al. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Ed. Franc. Vigo, 1878, p. 278 : „Mai curînd vei vedea căzînd zăpadă neagră, vei vedea munții că umblă, vei vedea morții revenind pe pămînt și pe oameni trăind fără să mînînce". N. Tommaseo, *op. cit.*, p. 159 : „Înainte de a te părăsi, doamnă dragă, pietrele dure se vor preface-n ceară..., arborele uscat va înflori, și : Înainte de a te părăsi, iubire cerească, morții vor vorbi, din fîntîni va izvorî vin, peștii vor înota pe uscat, iar portocalii vor face lămîi".

[150] D. Pétroupulos, *op. cit.*, p. 100 : „Cînd corbul va deveni alb ca porumbelul, cînd tu îl vei vedea fugărind pe șoim, cînd pe mare se va semăna grîu și orz, cînd vei vedea peștii umblînd pe munte, cînd ciinele și iepurele vor fraterniza între ei, cînd pisica va deveni cumătră cu șoarecele, cînd măgarul se va preface în înger și va zbura, cînd vei vedea că soarele își schimbă drumul pe cer, cînd grozama spinoasă va deveni netedă ca mirtul, cînd merii se vor preface pe vale în stuf, cînd marea n-o să mai spumege, abia atunci, iubito, vor consimți să ne căsătorim".

[151] Ludwig Uhland, *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, ediția H. Fischer, Stuttgart, J.G. Cotta, f.a., p. 164 :„Cînd vei veni îndărăt ? Cînd lebăda se va face neagră. Și cînd se va face lebăda neagră ? Cînd corbul va deveni alb.

bulgari[152] şi slovaci[153]. Oferim în continuare cîteva exemple de cîntece lirice româneşti. Unul de despărţire :

Căci noi atunci ne-om lăsa
Cînd o fi soare noaptea
Şi lună toată ziua.
Şi atunci şi nici atunci,
Pîn-o face plopul nuci
Şi răchita mere dulci[154].

Unul de neuitare şi de fidelitate :

Nici atunci nu te-oi uita,
Cînd soarele-n cer o sta,
Pe pămînt să fie stele
Şi pe cer crească nuiele,
Şi-atunci te-oi dori cu jele[155].

Un cîntec de urît :

Măi bădiţă, măi urîte,
Nu mai face tină-n curte.
Că ţi-o spus măicuţa bine
Că nu mă dă după tine.
Că mă ţipă-ntr-un părău,
Nu mă dă pe neamul tău.
Nici atunci şi nici atunci,
Cînd o face plopu nuci
Şi răchita struguri dulci[156].

Un fragment de blestem :

Şi să te duci, badeo, duci
Unde-o face plopu nuci
Şi salcia pere dulci[157].

Un cîntec despre moarte, dar fără a fi de înmormîntare :

Moarte, moarte, surioară,
Mai lasă-mă-o zi de vară
Şi-o noapte de primăvară,
Cînd dorm fetele pe-afară,
Nevestele la ogoară.
Şi-atunci, moarte, să mă duci
Şi atunci şi nici atunci,
Cînd o face jugul nuci
Şi tinjala mere dulci
Şi atunci şi nici atunci.

Moarte, moarte, surioară,
Mai lasă-mă-o zi de vară
Cînd dorm fetele p-afară,
Nevestele pe ogoară.
Ş-atunci, moarte, să mă duci
Şi atunci şi nici atunci,
Cînd o face socul nuci
Şi cucuta mere dulci
Şi atunci şi nici atunci,
N-aş vrea, moarte, să mă duci,
Pînă sînt guriţe dulci ![158]

Şi cînd va deveni alb corbul ? Cînd piatra va pluti pe apă. Şi cînd va sta piatra pe apă ? Piatra nu stă niciodată pe apă". Mai frecvente par a fi la germani următoarele adynata : cînd o să ningă cu trandafiri şi o să plouă cu vin, sau : cînd o să plouă cu trandafiri şi soarele şi luna or să se întîlnească.

[152] Nikolai Kaufman — Todor Todorov, *Народни песни от югозападна България*, Sofia, 1967, vol. I, p. 307 : „Am să te uit, iubite, cînd Dunărea o să secе şi-o să devină livadă, plugarii s-o are, să o sădească cu viţă, viţa să dea roadă struguri, strugurii să dea vin de cel roşu, să beau, iubite, să-l beau şi să mă îmbăt".

[153] P.G. Bogatîrev, *op. cit.*, p. 354—355 : „Nu plînge, iubite, nu te chinui ; noi ne vom căsători, cînd va cînta cucul la Anul nou".

[154] Jula, p. 447.

[155] Desmireanu, p. 480.

[156] Cernea, p. 347.

[157] Bălăşel, p. 568.

[158] Oarcea, p. 43.

Sîntem, aşadar, în prezenţa unei formule „călătoare" de cea mai autentică specie. O vedem călătorind în toate compartimentele folclorului nostru versificat, dar şi putîndu-se integra în tematica cea mai variată. Mai transcriem aici un fragment caracteristic de colind :

Taci tu, soro, nu mai plînge,
Că pe noi acuşi ne-or duce,
Una sus la răsărit,
Alta jos către sfinţit.
Şi-atunci, soro, ne-om vedea
Cînd o face plopul pere
Şi răchita vişinele,
Să gustăm, soro, din ele [159].

Fenomenul asupra căruia trebuie să reflectăm este apariţia formulei în cîntecul ritual de nuntă. Această situaţie se petrece numai în folclorul românesc şi devine, prin aceasta, o trăsătură specifică pentru modul românesc de a înţelege sensul ritualului şi de a folosi procedeul. Este vorba de un rit de trecere dintr-o categorie socială într-altă categorie socială, din categoria fetelor în cea a nevestelor. Dar, ca orice rit de acest fel, cîntecul miresei exprimă ireversibilul, nu numai o simplă imposibilitate, ci caracterul definitiv al actului. Vom vedea mai încolo că universul poate fi reversibil, lumea poate fi pe dos, dar întoarcerea dintr-o stare în starea anterioară, după efectuarea ritului, este întodeauna neîngăduită. Nevasta poate să-şi lase bărbatul sau să fie lăsată de acesta, tot aşa cum poate deveni văduvă, dar cu aceasta ea nu se mai poate reintegra în categoria fetelor ; ea rămîne nevastă despărţită sau văduvă. Situaţia aceasta atrage după sine şi o sumă de reglementări juridice. De aceea nu trebuie să ne mire că pentru a exprima această situaţie a fost folosită formula adynaton. Atunci cînd faptul s-a produs pentru prima dată, sensul adînc al lucrurilor era simţit de toată lumea şi de aceea situaţia a supravieţuit pînă azi ; în zilele noastre însă lucrul se petrece pe baza unui mecanism tradiţional, fără a mai cunoaşte semnificaţia sa genuină. Azi însuşi plînsul miresei este o chestiune convenţională, de bună-cuviinţă tradiţională.

E interesant să arătăm aici că cea de a doua modalitate de a alcătui formula adynaton, în care este vorba de îndeplinirea unei sarcini considerate imposibile (inanis opera), se întîlneşte într-un cîntec epic din Transilvania, şi anume *Sora otrăvitoare* [160]. Iată exemplul caracteristic :

Eu, Ileană, te-aş lua
Numai tu de-i număra :
Bătătura dintr-o teară,
Iarba din nouă hotară.
Şi ea bine s-o purtat
Şi-acele le-o numărat,
Iar a zinit, l-a-ntrebat :
— Lua-mi-i, bade, ori ba ?
— Eu, Lenuţă, te-oi lua
Numai tu de-i număra :
Penele de pe trei cuci,
Iarba de pe nouă lunci.

La a treia intervenţie a fetei, tînărul îi cere otrăvirea fratelui. Această cerere a feciorului, fiind echivalată cu un adynaton, arată că un asemenea act este considerat, în folclor, o anormalitate atît de mare, că este identică cu o imposibilitate. În fapt, cei doi eroi ai piesei nu reuşesc să comunice unul cu celălalt : tînărul aruncă o vorbă figurată, pe care fata

[159] „Izvoraşul", 13 (1934), p. 326, din Năsăud, cules de Gavril Bichigean.
[160] Lenghel-Izanu, p. 333.

o ia la modul propriu, lucru pentru care este repudiată în finalul cîntecului. În exemplul acesta e evident faptul că eroii, încercînd să-şi comunice unul altuia nişte idei, nu reuşesc, deoarece nu întrebuinţează acelaşi cod. Înainte de orice altceva, această variantă a cîntecului nostru vorbeşte despre imposibilitatea comunicării dintre oameni.

În cartea sa, deschizătoare de fertile orizonturi, *Lorenzo Renzi* îmbogăţeşte teoria oralităţii cu un concept nou. Şi anume, el a descoperit că formula „cuprinde adeseori o parte fixă şi o parte variabilă" [161] şi acesta e cazul celor mai multe formule din repertoriul nostru. Constatăm astfel că formulele se modelează în jurul cezurii principale a versului, primul emistih fiind fix, iar cel de-al doilea mobil, după cum arată exemplele de mai jos.

Cînd o face	plopul pere	Şi tînjala	mere, pere
	plopul mere		mere dulci
	teiul nuci		iarbă verde
	socul nuci		mugur verde
	jugul nuci		frunză lată
	jugul mere		vineţele
	juguri muguri		viorele
	salca prune		

Mai rare sînt cazurile inverse, cînd primul emistih e mobil, iar al doilea fix :

Şi răchita Şi cucuta Şi sălcuţa Şi tînjala	mere dulci

Nu se poate deci vorbi despre un proces egal de comutare a celor două părţi ale versului, ci numai de oportunitate accidentală. Nu e însă mai puţin adevărat că fenomenul există. Mai interesant ni se pare însă cazul expresiilor paremiologice, la care partea mobilă a adynatonului nu este niciodată exprimată stereotip, ea fiind totdeauna la totala dispoziţie a vorbitorului, pentru a face legătura dintre discursul său şi formula tradiţională, dintre cazul particular şi situaţia generală. Iată care este modelul (sau schema formulară) a acestor expresii :

Cutare acţiune particulară se va petrece	Cînd mi-o creşte iarbă-n barbă Cînd mi-o creşte păr în călcîie Cînd or zbura bivolii Cînd s-o întoarce Oltul înapoi Cînd s-o mai face mama fată mare Cînd s-or roade furcile pămîntului Cînd vor creşte la cai coarne Cînd s-o întoarce mortul de la groapă La Paştele cailor La sfîntul Aşteaptă

[161] Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni. Studio e testi*, Florenţa, Ed. Leo S. Olschki, 1969, p. 28.

În cazul acesta se poate vorbi de comutabilitatea egală a celor două părți ale adynatonului, deoarece partea fixă poate sta și înaintea părții mobile, în funcție de dorința vorbitorului. La romani au existat însă și adevărate proverbe alcătuite pe schema unui adynaton, nu numai simple expresii paremiologice ca cele notate mai sus. *Ronald Grambo* [162] a reușit nu demult să aducă exemplele cele mai caracteristice, din care citățm :

Illi lavat latrem qui custodit mulierem și
Haurit aquas cribro qui discere vult sine libro.

În ambele cazuri, partea întîi a proverbului a circulat și independent, ca expresie paremiologică. Folcloristul francez *P. Saintyves* a scris un întreg studiu pe tema celui de al doilea proverb de mai sus. Dintre expresiile paremiologice latine de acest fel, citățm aici expresia „Cînd va făta catîrca", de care s-a ocupat la noi *George Coșbuc*. O întîlnim în această formă la *Suetoniu*, unde se spune că bunicul viitorului împărat Galba și-a exprimat astfel neîncrederea în prevestirea ce tocmai i se făcea cu privire la ridicarea familiei sale la cea mai înaltă demnitate în stat [163]. *Titus Livius* consemnează însă efectuarea miracolului [164], iar *Appian* subliniază chiar acest lucru : „S-au produs și multe minuni. Astfel un catîr a fătat..." [165] și : „Li se arătară oamenilor multe minuni și semne cerești... un catîr a fătat pui" [166].

Prin structura și funcția lor, formulele adynata din folclorul românesc își proclamă apartenența la stilul oral, în sensul că ele nu sînt părți ale cîntecului, ci aparțin stilului oral supraindividual. Ele sînt așadar „formule" a căror principală însușire este de a aparține stilului, putînd migra ori de cîte ori o permit condițiile metrico-ritmice dintr-un context poetic într-alt context. Important de semnalat aici e faptul că aceste formule nu se modifică sub raportul sensului, în funcție de context, ca alte categorii de formule, ci datorită fixității lor rigide reușesc să transmită contextului propria lor semnificație. Formula este de o stabilitate remarcabilă, fapt care a fost favorizat și de aspectele ei formale dictate de criterii eufonice. Este vorba astfel de legarea emistihurilor prin rimă internă :

Cînd s-o-nt**oaree** gîrla-**neoaee**

sau de crearea unor suite de distihuri legate prin rimă, în cadrul unor paralelisme :

Cînd o face plopu **pere**
Și răchita vișin**ele**,
Cînd o face jugul m**uguri**
Și proțapu-a face str**uguri** [167].

Toate acestea arată că procedeul a interesat efectiv pe creatori, care s-au străduit să-i dea, pe de o parte, toată strălucirea cu putință, iar pe de altă parte, să asigure perenitatea realizărilor. Nu este vorba deci de ceva întîmplător sau neesențial.

---

[162] Ronald Grambo, *op. cit.*, p. 40—42.

[163] C. Suetonius Tranquillus, *Viețile celor doisprezece Cezari*, Buc., Ed. științifică, 1958, p. 275 (VII, 4) : „Da, răspunse el, cînd o să fete catîrul".

[164] Titus Livius, *De la fundarea Romei*, Buc., Ed. științifică, 1961, vol. III, p. 386 (XXVI, 23) : „La Eratum ar fi plouat cu pietre și la Reate ar fi fătat o catîrcă".

[165] Appian, *Istoria Romei. Războaiele civile*, Buc., Ed. științifică, 1959, p. 63 (I, LXXXIII).

[166] *Ibidem*, p. 120 (II, XXXVI).

[167] Savina-Ciobanu, p. 434.

Iată deci că, descriind materialul românesc, am putut ajunge la definiţia mai corectă a fenomenului. Este limpede că ne aflăm în faţa unei figuri poetice, cu care se realizează un anumit grad de redundanţă a expresiei, dar fenomenul nu se limitează la atît. Fenomenul ne oferă şi un anumit material lexical fixat în expresie, care cunoaşte o largă recurenţă, precum ne oferă şi o schemă formulară sau un model, pe care fiecare vorbitor sau cîntăreţ o poate utiliza, cu o interpretare lexicală proprie, în funcţie de momentul concret al vorbirii sau performanţei şi de intenţiile sale expresive particulare. Procedeul derivă din condiţia orală a folclorului şi urmăreşte să faciliteze performanţa orală : vorbitorul nu trebuie să piardă timpul cu aflarea unei expresii inedite, el are la dispoziţia sa un stoc întreg de expresii vii şi captivante, care îi sînt automat servite la nevoie de experienţa sa cu stilul oral al vorbirii curente, sau în cazul unui cîntăreţ, acesta are la îndemîna sa asemenea elemente „prefabricate" cu care să-şi poată face versurile, în ritmul pretins de publicul său.

Problema adynatonului nu se opreşte aici, ci ne invită la un excurs în domenii folclorice şi literare mai depărtate, dar nu neinteresante. E de ajuns să arătăm aici că formula adynaton are legături directe cu probleme ca topos-ul „lumea pe dos" şi „il paese di cuccagna", cu basmele cu minciuni (Lügenmärchen), ca şi cu unele cîntece umoristice pe aceeaşi temă a minciunilor (de pildă acea *Canço de les mentides* din folclorul catalan). O cercetare care ar merge în această direcţie ar avea privilegiul de a întîlni în drum nume prestigioase ale unor „lumini ale veacului", din care citäm pe : *Johannes Bolte*, *Giuseppe Cocchiara*, *Ernst Robert Curtius*, *Gérard Genette*, *Stith Thompson*, în tovărăşia cărora este o adevărată plăcere să te găseşti. Dar, despre toate acestea, poate cu altă ocazie ; pentru moment, am realizat ce ne-am propus.

BIBLIOGRAFIA CULEGERILOR UTILIZATE ŞI ABREVIAŢIILE CORESPUNZĂTOARE

Alecsandri = Vasile Alecsandri, *Opere. III. Poezii populare*, Buc., Ed. Academiei R. S. România, 1978.

Bălăşel = Teodor Bălăşel, *Cîntece populare oltenești*, în vol. *Folclor din Oltenia şi Muntenia* (mai departe : F.O.M.), vol. II, Buc., Ed. pt. literatură, 1967.

Brăiloiu = C. Brăiloiu, E. Comişel şi T. Găluşcă-Cîrşmaru, *Folclor din Dobrogea*, Buc., Ed. Minerva, 1978.

Buga = Marin Buga, *Folclor de pe Argeş*, în vol. F.O.M., III, Buc., Ed. pt. literatură, 1968.

Cărăbiş = Vasile Cărăbiş, *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, în vol. F.O.M., III, Buc., Ed. pt. literatură, 1968.

Cernea = Gheorghe Cernea, *Comori din Ardeal*, în vol. *Folclor din Transilvania* (mai departe : F.T.), IV, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.

Codri = *Folclor din părţile Codrilor*, Chişinău, Ed. Ştiinţa, 1973.

Creţu = Gr. Creţu, *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, în vol. F.O.M., V, Buc., Ed. Minerva, 1970.

Desmireanu = Ion Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.

Diaconu = Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei*, vol. II, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.

Gorovei, Descîntece = Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, Buc., Imprimeria naţională, 1931.

Gorovei, Nunta = Artur Gorovei, *Datinile noastre la nuntă*, Buc., Ed. Minerva, 1910.

Jula = Nicolae Jula, *Versuri populare din „Cîmpul Pliniei"* (*Orăştie*), în vol. F.T., II, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.

Lenghel-Izanu = Petre Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureş*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.

Marian = S. Fl. Marian, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Buc., Ed. Carol Göbl, 1890.
Meiţoiu = Ioan Meiţoiu, *Spectacolul munţilor*, Buc., Casa centrală a creaţiei populare, 1969.
Mihuţă = Nichifor Mihuţă, *Folclor din Banat*, în vol. F.T., II, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
Millea = Aureliu Millea, *Poezii populare din Mărginime (Sibiu)*, în vol. F.T., II, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
Moanţă = I. Moanţă, *Nunta la români. Antologie din poezia ceremonialului nunţii*, Buc., Ed. Minerva, 1977.
Mohanu = C. Mohanu, *Fîntîna dorului. Poezii populare din Ţara Loviştei*, Buc., Ed. Minerva, 1975.
Muntean = George Muntean, *Proverbe româneşti*, Buc., Ed. pt. literatură, 1967.
Neagu = Gh. I. Neagu, *Folclor din Cîmpia Dunării*, în vol. F.O.M., IV, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
Nijloveanu = Ion Nijloveanu, *Poezii populare de pe Argeş şi Olt*, în vol., F.O.M., IV, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
Oarcea = Vasile Oarcea, *Poezii populare din Ţara Zărandului*, Buc., Ed. Minerva, 1972.
Oprişan, = I. Oprişan, *Folclor din Moldova-de-Jos*, în vol. *Folclor din Moldova*, II, Buc., Ed. pt. literatură, 1969.
Papadima = Ovidiu Papadima, *Cu cît cînt, atîta sînt. Antologie a liricii populare*, Buc., Ed. pt. literatură, 1963.
Pop, Bihor = Dumitru Pop, *Folclor din Bihor. Poezii populare*, Oradea, Casa creaţiei populare a jud. Bihor, 1969.
Pop, Sălaj = Dumitru Pop, *Poezii populare din Sălaj*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
Sandu-Timoc = Cristea Sandu-Timoc, *Cîntece bătrîneşti şi doine*, Buc., Ed. pt. literatură, 1967.
Savina-Ciobanu = M.G. Savina şi I. D. Ciobanu, *Folclor moldovenesc*, Chişinău, Ed. de stat a Moldovei, 1956.
Sevastos = Elena Sevastos, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, Buc., Ed. Carol Göbl, 1889.
Stănculescu = I. Stănculescu, *Folclor din Oltenia*, în vol. F.O.M., III, Buc., Ed. pt. literatură, 1968.
Şerb-Cesereanu = Ioan Şerb şi Domiţian Cesereanu, *Folclor din Ţara Zărandului*, în vol. F.T., I, Buc., Ed. pt. literatură, 1962.
Udrescu = D. Udrescu, *De pe Argeş. Cîntece şi strigături din regiunea Argeş*, în vol. *Folclor poetic*, Buc., Ed. ştiinţifică, 1967.

LA FORMULE ADYNATON ET LE FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

Bien que l'on reconnaisse, d'une manière tacite, l'origine populaire de cette formule, aucune étude folklorique plus approfondie sur ce topos ne s'est fait signaler jusqu'ici. Seuls les spécialistes des Antiquités gréco-latines lui ont accordé l'attention convenable. Pour combler cette lacune, l'auteur a puisé dans les plus représentatifs recueils roumains de folklore de tous genres et espèces, et en a extrait un nombre de 97 exemples typiques. Il a réparti ces exemples — selon leur structure — en trois classes, comme il suit : la première comprend les expressions qui sont des simples paraphrases de « jamais », la deuxième, celles qui expriment l'idée de « inanis opera », tandis que la troisième renferme des exemples disparates tenant de la parémiologie. L'auteur étudie toutes les variantes de chaque exemple et fait des incursions dans le folklore de toutes les familles

des peuples européens : romans, germaniques, slaves. Il constate, par la suite, une grande stabilité de certaines formules du monde classique, qui se sont conservées jusqu'à nos jours, ce qui témoigne de la continuité millénaire d'une manière toute spécifique de penser et d'exprimer la redondance poétique.

Un autre fait souligné par la recherche est la grande commutabilité de la formule dans divers contextes poétiques ; l'auteur insiste sur le fait qui ne se rencontre que dans le folklore roumain, à savoir que la formule y accomplit une fonction de base dans le cadre du rituel des noces, en exprimant non seulement l'impossibilité, mais surtout l'irréversibilité de tout rite de passage. Ce fait exprime incontestablement la haute ancienneté de la formule chez les Roumains, tandis que la prédilection marquée du peuple roumain pour ce topos peut constituer une réminiscence du monde où vécurent nos ancêtres.

En conclusion, l'auteur établit un relation discrète entre cette formule et le topos « le monde à l'envers », ensuite avec « il paese di cuccagna » et la *Canço de les mentides*, en montrant que la formule adynaton, loin d'être une apparition singulière, fait partie de tout un complexe d'expressions artistiques.

MARCU ŞI GERUL. EPILOG DOLJEAN LA O FAIMOASĂ CONTROVERSĂ

AL. I. AMZULESCU

E bine cunoscută în istoria folcloristicii noastre memorabila controversă ivită în preajma anului 1940 în jurul cîntecului bătrînesc *al Gerului* sau *al Crivăţului.*

În studiul, foarte erudit şi extins, întitulat *Contribuţie la cronologizarea şi geneza baladei populare la români* şi tipărit divizat în primele două tomuri (din anii 1932 şi 1933) ale „Anuarului arhivei de folklor", editat de I. Muşlea, **P. Caraman** aducea ispititoare argumente în sprijinul unui foarte plauzibil sîmbure istoric al cîntecului. Acesta ar fi apărut în urma dezastrului expediţiei turceşti conduse de Malcocioglu, în iarna anului 1498, în sudul Poloniei, expediţie ale cărei nefericite împrejurări se află relatate în cronici polone, rutene, maghiare ş.a., pe larg citate şi comentate de P. Caraman [1].

După o cercetare tot atît de consistentă, concretizată în cele din urmă în seria de articole publicate (în anul 1943) în „Revista fundaţiilor" şi intitulate : *Balada Crivăţului*, *Morfologia baladei poporane* şi *Clasicismul stilisticii poporane*, **D. Caracostea** [2] opina, tot atît de veridic, împotriva presupusei legături a cîntecului bătrînesc respectiv cu expediţia lui Malcocioglu, arătînd legătura, mai curînd probabilă, a cîntecului cu larga răspîndire internaţională (din Laponia pînă în Sahara şi Iran) a complexului de credinţe mitologice despre puterea de nebiruit a vîntului şi a frigului !

În Prefaţa la ediţia postumă, din 1969, a scrierilor folcloristice ale lui D. Caracostea, O. Bîrlea, acordînd atenţia cuvenită locului şi importanţei dezbaterii problemei istoricităţii cîntecului bătrînesc în opera lui D. Caracostea, observă, pe drept cuvînt : „Cine citeşte argumentaţia lui Petre Caraman despre substratul istoric al baladei *Crivăţul* şi argumentele contrare ale lui D. Caracostea, rodul unei erudiţii tot atît de întinse, rămîne

---

[1] Cf. P.Caraman, *Contribuţie la cronologizarea şi geneza baladei populare la români*, în „Anuarul arhivei de folklor", t. 1 (1932), p. 53—105 ; t. 2(1933), p. 21—88.

[2] Cf. D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, II, p. 149—178, 323—334, 335—379.

nedumerit, dacă nu e familiarizat cu atari probleme, şi nu ştie la care să se ralieze" [3]. O. Bîrlea încheie cele cîteva pagini consacrate acestei probleme cu menţiunea : „Cercetările viitoare trebuie să arunce mai multă lumină asupra acestui aspect controversat ..." [4].

În cele ce urmează îmi propun ca, ţinînd deopotrivă seama de argumentele şi consideraţiile celor doi eminenţi înaintaşi, să pun oarecum la încercare şi să probez (sau să infirm) valabilitatea opiniilor acestora prin ceea ce va putea în cele din urmă să rezulte din aplicarea prudentă şi nepărtinitoare a ideilor lor asupra unor deosebit de ciudate variante ale cîntecului *Gerului* apărute în publicaţii oltene, ulterioare anului 1943 şi care nu s-au putut bucura de atenţia studiilor lui P. Caraman şi D. Caracostea, din anii 1932—1943. Aceste interesante variante doljene, prin ciudăţenia lor vădită, se disting în chip deosebit din rîndul tuturor celorlalte culegeri, vechi sau recente.

O scurtă trecere în revistă, pentru relevarea celor mai semnificative teze şi aspecte din studiile lui P. Caraman şi D. Caracostea, e, desigur, mai întîi necesară.

Se cuvine menţionat din capul locului că, în ciuda aparenţei sale pro-istorizante şi oarecum ostentativ erudite, studiul lui P. Caraman este, în fond, o lucrare contradictorie, o compunere mereu sinuoasă, cu înfăţişarea unui meşteşugit sofism. Mai toate tezele şi afirmaţiile, odată enunţate, sînt, îndată sau la distanţă, urmate de necontenite reveniri circumspecte şi de prudente comentarii, menite să atenueze şi să estompeze de fapt aparenţa oricăror concluzii tranşante [5].

Se ştie că P. Caraman a cunoscut şi a utilizat în cercetarea lui zece variante [6]. Bun cunoscător al cronicilor ca şi al folclorului popoarelor vecine, el îşi exprimă convingerea că această baladă „este o creaţiune pur românească" [7]. Convins fiind că „a fost în Moldova mai răspîndită şi mai cultivată decît aiurea şi că prin urmare acolo a luat naştere" [8], P. Caraman socoteşte că „centrul de expansiune al baladei lui Marcoş Paşa nu poate fi decît Moldova ; de aci ea s-a răspîndit în celelalte ţinuturi româneşti" [9], iar referindu-se la zona Vrancei consideră că „această regiune apare ca un adevărat cuib al baladei noastre" [10].

Sînt gînduri care derivă din convingerea lui P. Caraman despre legătura genetică a cîntecului *Gerului* cu istoria campaniei turceşti în sudul Poloniei, din anul 1498, al cărei dezastru final, pricinuit de greutăţile iernii, s-ar fi petrecut în Moldova. După multe ocolişuri peste colbul cronicilor (îndeosebi polone), în cele din urmă pentru P. Caraman „rezultă că nici n-ar mai fi nevoie măcar să presupunem că românii au cunoscut dezastrul turcesc pe calea unei tradiţii trecute de la rutenii Galiţiei în Moldova. Acea tradiţie s-a putut forma chiar la moldoveni, care au avut

---

[3] Cf. *ibidem*, I, p. XXV, nota 2.
[4] Cf. *ibidem*.
[5] Cf. *ibidem*, p. 156—157.
[6] Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 1 (1932), p. 89 şi t. 2 (1933), p. 80—81.
[7] Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 87.
[8] Cf. *ibidem*, p. 82.
[9] Cf. *ibidem*, p. 80.
[10] Cf. *ibidem*, p. 82.

prilejul să fie nu numai martori oculari, dar chiar participanţi activi la nimicirea oştirii turceşti. Aceasta a făcut deci posibilă naşterea pe pămîntul românesc a baladei inspirate din discutatul eveniment istoric" [11].

Temeinicia unor ipoteze şi aprecieri ca acestea se arată însă cu totul îndoielnică, dacă reţinem mai întîi această proprie şi preţioasă observaţie a autorului: „Constatăm ca o curiozitate că la români nici unul dintre cronicarii secolului XVII — ne gîndim în special la Ureche, care tocmai tratează despre acele timpuri — nu pomeneşte nimic despre această expediţie turcească, deşi ea a fost strîns legată şi de pămîntul Moldovei" [12].

În ciuda amănunţitelor referinţe erudite la cronicarii polonezi şi de alte neamuri, se trece, desigur, prea uşor peste această simplă... „curiozitate", că evenimentul socotit drept sîmbure istoric al cîntecului *lipseşte* din cronicile româneşti despre vremea lui Ştefan cel Mare!

Iar dacă demonstraţia, întemeiată *exclusiv* pe cronici străine, se arată astfel nu îndeajuns de convingătoare despre veridicitatea unor fapte şi întîmplări atît de vechi, care rămîn oricum mai greu de stabilit cu deplină certitudine, cel puţin tot atît de şubredă apare de fapt şi aprecierea lui P. Caraman despre „cuibul" baladei în Vrancea. Preponderenţa numărului variantelor din Muntenia şi Oltenia şi realitatea terenului infirmă observaţia lui P. Caraman din 1932, mai cu seamă în cea de a doua parte a acesteia: „...astăzi chiar, străbătînd munţii Vrancei, încă se mai poate asculta cîntecul lui Marcoş Paşa, ceea ce e aproape sigur că nu se petrece în celelalte provincii" [13]. Împotriva acestei aprecieri pledează numeroasele variante culese în ultimele decenii din Muntenia şi Oltenia [14].

---

[11] Cf. *ibidem*, p. 80.

[12] Cf. *ibidem*, t. 1 (1932), p. 77.

[13] Cf. *ibidem*, t. 2 (1933), p. 82.

[14] Lista cvasiexhaustivă a variantelor culese pînă în anul 1970 e următoarea:

Volume şi broşuri: Marienescu, At. Marianu, *Poesia popurala*, II, Viena, 1867, p. 75: Imperatul Salabeg; Densusianu, Ovid, *Flori alese din cintecele poporului*, Bucureşti, 1920, p. 140: Marcu viteazul şi Crivăţul (Turburea — Gorj); Rădulescu-Codin, C., *Din Muscel*, Bucureşti, 1896, p. 206: Marcoş-paşa (Priboieni — Argeş), Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folkloristice*, Bucureşti, 1900, p. 1 228: Marcoş-paşa şi Crivetul (Bragadiru — Teleorman); Candrea, I.A. şi Densusianu, Ov., *Din popor*, Bucureşti, 1908, p. 87: Marcoş; Mateescu, C.N., *Balade*, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 105: Arcoş-paşa şi Gerul (Albeşti — Argeş); Rădulescu-Codin, C., *Legende, tradiţii şi amintiri istorice*, Bucureşti, 1910, p. 93 (Beleţi — Argeş); Giuglea, G. şi Vîlsan, G., *De la românii din Serbia*, Bucureşti, 1913, p. 275: Colceag-paşa [Ritcova — Serbia]; Rădulescu-Codin, C., *Îngerul Românului*, Bucureşti, 1913, p. 326: Cîntecu Gerului; Diaconu, I., *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, 1930, p. 221—227: Cînticu Jerului (Colacu, Nerej, Nerej — Vrancea); Diaconu, I., *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, Focşani, I, 1933, p. 52: Cîntecul Gerului (Dumitreşti — Vrancea); II, 1934, p. 15: Cîntecul Crivăţului (Dedulesti — Buzău); III, 1948, p. 76: Cîntecu l Crivăţului (Mihălceni — Vrancea); Sandu-Timoc, C., *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, Craiova, [1943], p. 130: Vîntu Crivetu [Alexandrovăţ — Serbia]; *Monografia judeţului Dolj*... tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C.S. Nicolăescu-Plopşor, Izvoare folklorice, Craiova, 1944, vol. I, partea III-a, p. 149: Marcu şi Geru (Poiana-Pleniţa — Dolj); Sandu-Timoc, C. *Cîntece bătrîneşti*, Bucureşti, 1967, p. 68: Colceag-paşa [Văiuga — Serbia]; *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, II, p. 94: Moşneagu şi Geru (Drăgăşani — Vîlcea); 1968, IV, p. 442: Cîntecul gerului (Brebeni — Olt); 1970, V, p. 172: Cîntecul lui Malcoci-Paşa (Rasa — Ialomiţa); Mitu, Ilie, Popescu, Aurelian I., Locusteanu, Marcel, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia*, Craiova, 1968, p. 52, 55, 58: Marcu şi Geru (Plopşor; Leamna de Sus; Suharu Mare — Dolj); Popescu, Aurelian I., *Cîntece bătrîneşti din Oltenia*, II, Craiova, 1970, p. 20, 22, 26: Marcu şi Geru (Drăgoaia; Vîrvor; Terpeziţa — Dolj); 29: Geru (Căciulatu — Dolj); *Folclor din Ţara Loviştei* (*Boişoara*), [Piteşti], 1970, p. 121; La fîntîna Gerului (Cucoiu — Vîlcea).

În felul acesta, cu mult mai vrednică de ţinut în seamă este, negreşit, această observaţie principială a lui P. Caraman : „Pentru timpurile mai vechi, a ţine linia celor mai largi aproximaţii, sau de cele mai multe ori a socoti imposibilă orice încercare de precizare a timpului cînd vor fi luat naştere anumite creaţii folclorice, este atitudinea cea mai prudentă" [15].

Cu tot respectul pe care îl datorăm străduinţei erudite a lui P. Caraman de a încerca de fapt „cronologizarea aproximativă a poeziei" [16], slăbiciunea demonstraţiei lui apare chiar şi în cazul argumentului oarecum principal — motivul sacrificării cailor —, pe baza căruia P. Caraman mărturiseşte că a făcut îndeosebi legătura între cronicile străine şi cîntecul românesc : „Acest motiv ne serveşte cel mai mult la identificarea temei baladei populare româneşti cu povestirile din cronicari. Altfel, fără el schema generală a cîntecului, pieirea unei armate din pricina gerului, mai ales în forma miraculoasă subt care se prezintă în baladă — unde e vorba de lupta între paşă şi crivăţ —, ar fi putut rămîne pentru totdeauna de nerecunoscut. În adevăr, foarte greu ar fi trecut cuiva prin minte că subt acest aspect fantastic, chiar mitologic în aparenţă, se pot ascunde elemente luate din viaţa reală" [17].

În chip astfel cu totul ciudat s-ar părea că P. Caraman ar fi fost parcă gata să acorde creditul unui sîmbure istoric pînă şi luptei lui Alexandru Machedon cu furnicile — dacă s-ar putea găsi vreo oarecare asemănare între cutare cronici şi poveştile *Alixăndriei* ! Totuşi, în acest alt pasaj din studiul său, P. Caraman se dovedeşte oarecum mai circumspect şi mai puţin dispus să caute cu orice preţ anume potriviri între

---

Reviste: „Familia" (Pesta — Oradea), 1 (1865), p. 83 : Imperatulu Salabegu; „Romanul" (Bucureşti), 35 (1891), p. 38 : Moş Crivăţ (Malurile — Vrancea); „Revista critică-literară" (Iaşi), 2 (1894), p. 377 : Marcu Viteazu (Turburea — Gorj); „Stindardul" (Ploieşti), 1(1899), nr. 6, p. 2 : Criveţ (Bucov — Prahova); „Arhiva Dobrogei" (Bucureşti), 1 (1916), p. 104 : Marcoş-Paşa şi Crivăţul (Tortoman — Constanţa); „Ion Maiorescu" (Craiova), 1 (1931), nr. 6—7, p. 37 : Cîntecul gerului (Băileşti — Dolj); „Anuarul arhivei de folklor" (Cluj), 1 (1932), p. 64 (Reghiu — Vrancea); „Neamul românesc pentru popor" (Bucureşti), 22 (1934), p. 410 : Gerul (Catane — Dolj); „Izvorașul" (Bistriţa — Mehedinţi), 13 (1934), p. 20 : Cîntecul Gerului (Vaideeni — Vîlcea); 16 (1937), p. 323 : Cîntecul lui Geru (Răchita de Jos — Dolj); „Milcovia" (Focşani), 5—7 (1936), p. 108 : Cîntecul gerului (Sihlea — Vrancea); „Ethnos" (Focşani), 1 (1941), fasc. 1, p. 218 : Crivîţ (Deduleşti — Buzău).

Arhiva ICED: mg. : DOLJ : 587 g, 588 a, 1 801 c, 1 804 b, 3 499 Vd (Desa, 30, 30 XI 1955, 11, 13 II 1961, 25 X 1968, M. Constantin); 1 586 Rf (Cerăt, 30 VI 1959, Fl. Pucă); 2 109 b (Sadova, 8 XII 1961, Şt. Neagu); VÎLCEA : 3 596 II b-c (Cucoiu, 25 VII 1968, G. Dăvidaru); TELEORMAN : 2 202 b (Ciuperceni, 18 VII 1962, M. Dorcea); ILFOV : 2 393 Vc (Giurgiu, 9 XI 1962, M. Pînzaru); 2 398 Vb (Malu, 13 XI 1962, Fl. Mustăţea); DÎMBOVIŢA : 2 784 Vd (Ungureni, 7 XI 1965, G. Andrei).

fg. : DOLJ : 4 885 (Ciuperceni, 30 XII 1936, G. Budulică); 14 525 b (Galicea Mare, 6 XII 1951, G. Alecu Poenaru); 14 532 c (Izvoare, 8 XII 1951, D. Sanda); TELEORMAN : 8 411 (Caravaneţi, 4 IV 1940, I. Pantea); 4 007 b (Merenii de Sus, 17 VII 1937, M. Burcea); ILFOV : 4 315 a (Naipu, 10 VII 1937, N. Grigoraş); 6 730 a (Hotarele, 7 VII 1938, St. Şerban); ARGEŞ : 6 875 a (Berindeşti, 7 VIII 1938, G. Anca); DÎMBOVIŢA : 426 (Tîrgovişte, 19 I 1932, I. Puceanu); 6 122 (Teiş, 16 I 1938, N. Dobrică); BUZĂU : 6 956 b (Deduleşti, 10 IX 1938, V. Mircea).

i. : TELEORMAN : 26 298 (Blejeşti, 1 IV 1966, C. Staicu); ILFOV : 3 488 (Pădureni, f.d., f. inf.).

[15] Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 1 (1932), p. 56.

[16] Cf. *ibidem*, p. 58.

[17] Cf. *ibidem*, p. 81.

cronici şi literatura populară: „În fine, chiar motivul comun cronicilor polone şi baladei româneşti: adăpostirea turcilor în pîntecele cailor spintecaţi, cu toată verosimilitatea lui, are în el ceva aşa de extraordinar, încît pare a fi mai mult un produs al fanteziei populare" [18].

Dacă astfel tezele istorizante ale lui P. Caraman cu privire la originea şi cronologizarea vechilor creaţii rămîn în cele din urmă şovăielnice şi insuficient convingătoare, poate că partea cea mai durabilă a studiului său o constituie observaţiile şi consideraţiile sale cu privire la fenomenul pe care el îl numeşte „adaptarea ce se manifestă subt cele mai felurite aspecte" [19]. Referindu-se prin aceasta de fapt la procesul fluctuaţiei variantelor, P. Caraman observă: „Schimbările, datorită adaptării la mediul folcloric, au loc în chipul cel mai normal ori de cîte ori un produs popular nu corespunde perfect subt toate aspectele sale mentalităţii unei anumite colectivităţi rustice, unde a fost dus de circulaţia orală" [20].

Este, negreşit, o constatare pe deplin valabilă. După cum pe deplin îndreptăţită e şi menţiunea despre cele două tendinţe care au o strînsă legătură cu fenomenul adaptării: „...poporul manifestă uneori *tendinţa de a actualiza* [sublinierea sa] fapte petrecute într-un trecut îndepărtat, iar pe de altă parte, alteori, *tendinţa de a arhaiza* [s.a.] întîmplări relativ recente" [21]. Şi în pagina următoare: „*Aceste două tendinţe constituiesc izvorul cel mai important a tot felul de anacronisme* [s.a.] cari abundă în balada populară" [22].

Deosebit de preţioase şi sugestive sînt şi observaţiile şi comentariile lui P. Caraman cu privire la unele aspecte rezultînd din contaminarea şi adaptarea unor variante ale cîntecului *Gerului* în evoluţia expansiunii şi a adaptărilor respective: „De aceea în chip firesc s-au operat anumite schimbări prin asocierea temei baladei cu teme epice haiduceşti, iar a personajelor cu eroi haiduci cunoscuţi unor cîntece bătrîneşti cu substrat hoţesc" [23]. După analiza unor adaptări şi evoluţii ca acestea, P. Caraman constată: „Avem deci a face numai cu un fel de deghizare superficială a personajelor după modelul celor din cîntecul haiducesc al lui Toma Alimoş. Elementul haiducesc n-a transformat complet balada, ci a intervenit numai atît cît s-a simţit nevoia pentru ca ea să poată deveni accesibilă unui nou mediu în care a fost transmisă. Acest mediu nu şi-a însuşit-o decît în momentul în care s-a familiarizat cu ea, încadrînd-o în propriul său tezaur de creaţii folclorice" [24]. Iar la pagina următoare: „Am avea a face în cazul acesta cu o readaptare la mediul folcloric şi cu o recunoaştere de către noul mediu a cîntecului devenit iarăşi actual prin transformările primite" [25].

Dar poate că rîndurile cele mai preţioase din studiul atît de erudit al lui P. Caraman sînt — în chip aproape neaşteptat — abia aceste consideraţii cu caracter mai curînd pitoresc şi figurat, dar cu un conţinut ştiinţific cu totul incontestabil: „Creaţiunea folclorică apare întrucîtva

---

[18] Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 49.
[19] Cf. *ibidem*, t. 1 (1932), p. 56.
[20] Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 71.
[21] Cf. *ibidem*, t. 1(1932), p. 58.
[22] Cf. *ibidem*, p. 59.
[23] Cf. *ibidem*, t. 2(1933), p. 64.
[24] Cf. *ibidem*, p. 68.
[25] Cf. *ibidem*, p. 69.

subt chipul unei ape curgătoare care tinde să se adapteze formelor de teren pe unde şi-a trasat matca şi să reflecteze în oglinda valurilor sale peisajele ce străbate, ba încă, părăsindu-şi pe cale mare parte din elementele ei proprii, primeşte altele noui, condiţionate de felul vegetaţiei şi al pămîntului pe unde trece, deşi manifestă simultan şi o puternică tendinţă conservatoare pentru ceea ce poartă cu sine de la izvor" [26]. La care se cuvine reţinută şi această importantă precizare : „Însă noi nu întrebuinţăm termenul « mediu folcloric » în sens geografic, ci în accepţia sa etnografico-sociologică, referindu-ne la conţinutul sufletesc, ale cărui fluctuaţii sînt condiţionate deopotrivă de evoluţie ca şi de situaţia geografică. Deci, în acest sens, expresia noastră nu omite pe nici unul din cei doi factori generatori de schimbare" [27].

Dacă în cele de mai sus am reţinut din studiul lui P. Caraman aproape toate elementele relevante şi utile pentru înţelegerea şi comentarea variantelor doljene ale cîntecului *Gerului* apărute după anul 1944, să urmărim, în cele ce urmează, şi aspectele cele mai pregnante din cercetarea lui D. Caracostea.

Manifestînd o opoziţie consecventă faţă de ceea ce el consideră „eroarea de optică a istorismului, care crede că lămureşte creaţiunea poporană reducînd-o la un iluzoriu substrat de fapte istorice" [28], D. Caracostea afirmă : „Din cîţi « idoli » ne-au acoperit esenţa cîntecului nostru bătrînesc, nici unul nu este mai primejdios decît deprinderea de a căuta dincolo de situaţiile epice te miri ce personaje sau întîmplări istorice, care ar fi prezidat la naşterea şi răspîndirea creaţiunilor" [29].

Insistînd asupra unei orientări metodologice sistematic opuse istorismului concret şi gîndind şi în cazul cîntecului *Gerului*, ca şi în alte prilejuri [30], pentru D. Caracostea : „Nu anecdota unui fapt istoric senzaţional a plăsmuit aici cîntăreţul poporan, ci un moment deosebit de remarcabil din experienţa intens trăită a mentalităţii primitive. Desfăcînd balada de preocupările identificărilor istorice, atît de străine, putem să o gustăm în tot farmecul şi semnificaţia ei. Intuiţia estetică ne-a arătat că miezul este lupta contra puterii de nebiruit a crivăţului şi întreaga istorie a motivului ne-a confirmat această intuiţie, aşezînd-o în ansamblul său firesc. După cum la toate celelalte exemple de balade a trebuit să renunţăm la substratul istoric al miezului lor, tot astfel şi aici" [31].

Rezultă, cum se vede, afirmarea răspicată a interesului şi a importanţei pe care D. Caracostea o acordă intuiţiei fenomenului poetic, cercetării „miezului" narativ şi semnificaţiei estetice a textului folcloric *ca atare*, pentru care eventualul „fapt istoric senzaţional" reprezintă abia „substratul istoric al miezului", alcătuind cel mult o pre-istorie de care „intuiţia estetică" se poate dispensa spre a se apropia, nemijlocit, de „farmecul şi semnificaţia" fenomenului poetic *propriu-zis*. Acesta se cuvine studiat

---

[26] Cf. *ibidem*, p. 62.
[27] Cf. *ibidem*.
[28] Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 129.
[29] Cf. *ibidem*, p. 95.
[30] Cf. *ibidem*, p. 74—128.
[31] Cf. *ibidem*, p. 177.

împletind „istoria motivului" cu intuiţia estetică, „aşezînd-o în ansamblul său firesc", care nu poate fi decît „experienţa intens trăită a mentalităţii primitive".

Pe de altă parte, „tipul formal" şi „variantele" care îl exprimă aproximîndu-l în chip mai mult sau mai puţin felurit — acestea sînt cele două obiective fundamentale ale cercetării estetice în concepţia lui D. Caracostea, care ne-o spune astfel deslușit : „Dîndu-ne seamă de valoarea feluritelor variante şi de tipul formal către care ele tind, vom pătrunde mai adînc semnificaţia motivului : destinul tragic al celui care se încumetă, ca în vechea tragedie elină, peste limitele firii omeneşti. Astfel, desfacerea de preocupările identificărilor istorice e menită să însemneze o piatră de hotar în interpretarea şi adîncirea patrimoniului artistic al acestui popor"[32].

În această altă formulare, D. Caracostea exprimă cu o deosebită claritate esenţa şi noutatea punctului său de vedere cu privire la cercetarea cîntecului epic : „În opoziţie cu toţi cîţi s-au ocupat de studiul creaţiunilor populare epice — fie la noi, fie peste hotare —, ne-am încredinţat treptat că imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală şi tensiunea lor spun mai mult despre esenţa plăsmuirilor decît orice alte investigaţii. [...] Privind creaţiunea din centrul ei de cristalizare formală, cercetătorul se aşază exact în poziţia însuşi a artistului, avînd totodată şi obiectivitatea necesară" [33].

Aşadar, „imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală şi tensiunea lor" — acestea sînt aspectele care stau în centrul atenţiei în metodologia lui D. Caracostea pentru descoperirea „esenţei plăsmuirilor". Afirmarea punctului de vedere îndreptat hotărît spre cercetarea estetică a creaţiei populare se face aici „în opoziţie cu toţi cîţi s-au ocupat de studiul creaţiunilor poporane epice".

Pentru D. Caracostea, cîntecul *Gerului* „prezintă interes deosebit prin faptul că este una din cele mai vechi balade româneşti, întrucît, după cum vom vedea, vine dintr-o veche întruchipare mitică proprie acestui pămînt" [34].

În cele din urmă, procedînd în spiritul preocupărilor metodologice menţionate mai sus, D. Caracostea enunţă astfel „datele ireductibile" (şi deci „miezul", „farmecul şi semnificaţia") acestui tip narativ al cîntecului bătrînesc : „Reducînd imaginile din *Balada Crivăţului* [s.a.] la datele ireductibile, în Marcoş Paşa este întipuită încumentarea demonică de a lupta cu elementele de nebiruit ale firii, iar în portretul Crivăţului, cît şi în tot ce săvîrşeşte, stă o putere supremă care, fiind stîrnită, nimiceşte pe încrezut" [35].

Dacă, după „desfacerea de preocupările identificărilor istorice", aceasta este esenţa sîmburelui narativ al baladei, să urmărim mai departe consideraţiile lui D. Caracostea asupra raporturilor dintre „tiparul formal" şi „variante". „Privind variantele autentice ale celor mai răspîndite motive etnice — scrie D. Caracostea —, la prima vedere ai impresia unei neţărmurite libertăţi de plăsmuire. Dar, considerînd lucrurile mai de aproa-

[32] Cf. *ibidem*, p. 177—178.
[33] Cf. *ibidem*, p. 355.
[34] Cf. *ibidem*, p. 336.
[35] Cf. *ibidem*, p. 356.

pe, te încredinţezi că libertatea aceasta este îngrădită de ceva : tiparul formal cerut nu de o neatestată desăvîrşire primitivă, dar de însăşi natura motivului dat" [36].

Prin această observaţie, gîndirea lui D. Caracostea se apropie în chip evident de teoria actuală a „modelelor" structurale, de felul în care abia în ultimii ani am ajuns să înţelegem mai deplin relaţia dialectică existentă, spre pildă, între formula abstractă a modelului funcţional, propriu — la diverse nivele — oricărui gen, specie sau tip de creaţie narativă (basm ; baladă ; tipul narativ al încumetării... etc.), şi realizarea lor concretă, în „cazul" oricărei variante date.

În acest sens, vrednică de reţinut e şi această observaţie principială a lui D. Caracostea : „În definitiv, o variantă izolată, fiind o parte dintr-un tot, nu poate fi străină de spiritul şi de structura ansamblului celorlalte variante, afară de cazul cînd ne aflăm în faţa unui cîntăreţ anormal, în completă destrămare. Chiar prin faptul că o variantă există, ea faec dovada nu numai a vitalităţii, dar şi a unei afirmări de valoare, oricît de neajutorat ar fi cîntăreţul şi oricît de modest cercul în care se zice" [37].

Cercetător totdeauna profund preocupat de analiza minuţioasă a variantelor, D. Caracostea menţionează de asemenea principial : „În orice variantă trăieşte ceva din însăşi firea motivului, care caută să se realizeze conform legii lui, uneori în mărturii mai tulburi, alte ori mai depline, păstrîndu-şi întotdeauna, pentru cine ştie să vadă, ceva din trăsătura esenţială"[38]. D. Caracostea este atît de convins de legătura strînsă între tiparul formal şi variantele care se dezvoltă din acest model, încît afirmă el : „Ceva din forma internă a motivelor se străvede în variante, aşa încît ne putem mărgini la una singură, din care să descifrăm calităţile creaţiunii" [39].

Dealtfel D. Caracostea nu omite să afirme desluşit : „...ori cîte inovaţii individuale ar prezenta o variantă nouă, configuraţia rămîne în linii largi aceeaşi"[40]. E tocmai ceea ce, între altele, va trebui să rezulte din cercetarea variantelor oltene despre care va fi vorba în cele ce urmează.

Am spicuit astfel deopotrivă consideraţiile caracteristice ale celor două puncte de vedere antitetice în interpretarea cîntecului *Gerului*. Ele ne oferă suficiente temeiuri pentru analiza şi pentru o apreciere cît mai obiectivă a variantelor oltene care formează obiectul esenţial al cercetării noastre.

Să vedem deci ce s-ar putea spune despre aceste texte — aproape toate apărute după anul 1944 —, plasîndu-ne, pe rînd, în coordonatele fiecăruia din cele două puncte de vedere. Procedînd astfel, vor reieşi — credem —, comparativ şi obiectiv, gradul de adîncime şi de valabilitate, limitele sau calităţile teoretice şi aplicative ale fiecăreia dintre cele două poziţii teoretice şi metodologice preconizate de cei doi eminenţi cercetători de odinioară ai cîntecului *Gerului*.

---

[36] Cf. *ibidem*, p. 330.
[37] Cf. *ibidem*, p. 329.
[38] Cf. *ibidem*, p. 334.
[39] Cf. *ibidem*, p. 333.
[40] Cf. *ibidem*, p. 336.

În aşa-zisa „Monografia judeţului Dolj", tipărită în anul 1944 în fascicule bilunare în cadrul periodicului „Oltenia. Documente, cercetări, culegeri", harnicul şi neobositul C. S. Nicolăescu-Plopşor a făcut să apară, la 1 octombrie 1944, între numeroasele tipuri localnice de cîntece bătrîneşti şi această variantă, intitulată MARCU ŞI GERU, fără indicaţia anului culegerii, dar arătată a fi fost „culeasă dela Vasile Dorobanţu, 60 ani. Poiana-Pleniţa — Dolj" :

Cînd oi zice di-un piperi,
Ordin di la ministeri
Să bată Marcu cu Geru !
Într-o zî de sărbătoare
S-a sunat mobilizare.
Vin cavalerii călare
Şi tunarii galop mare
Şi sărvanţî pe chisoane,
Infanteria pe picioare.
Cînd oi zice ş-o lalea,
Cum ajungea-i îmbrăca,
La picioare-i încălţa,
Cu cojoace-i îmbrăca,
Căciuli de miel în cap le da
Şi de ger mi să gătea.
Dupe ce îi termena,
Dară Marcu ce-m' făcea ?
Batalioane-i făcea
Şi pe cal încăleca
Şi comanda că mi-o da.
Batalioane pornea,
Noo zîle că mergea.
A de-a zece-m' ajungea
Păn' la locu destinat.
Dară Marcu ce făcea ?
Iel comanda cînd o da :
— Voi, infanteria mea,
Aici faceţ' tabăra,
Cînd oi zice de-o alună,
Că ieu mă duc la fîntînă.
Cînd oi zice de-o lalea,
La fîntînă ajungea :
— Ieşi, Gerule, din fîntînă
Să te bat să zaci o lună !
Iasă Geru din fîntînă
Cu mustăţile de brumă,
Cu căciula de nămete,
Cu ghetele de sloiete,
Cu bastonu de gheţoaie,
Care-n mînă nu să-ndoaie.
Cînd oi zice o lalea,
Dară Geru ce-m' făcea ?
Noorii mi-i aduna,
Îi ducea şi-i învîrtea
Şi de apă mi-i umplea,
Un ger mare că-m' punea.
Dară Marcu ce-m' făcea ?
Iel la soldaţ' că-m' mergea
Şi comanda că mi-o da :
— Voi, infanteria mea,
Fărîmaţ' corturile

Şi le loaţ' prăjinile,
Grămădiţ' focurile,
Ca să vă mai încălziţ'
Şi de ger să nu muriţ' !
Dară Marcu ce făcea ?
„Machea, fi-i-ar mumă-sa,
Cînd oi zice di-un areu
M-apuc ieu cu Dumnezău ? !"
Da' Geru ce făcea ?
O ploaie mare punea,
Focurile le stingea,
Cojoacele le uda.
Vine Geru binişor
Cu viscolu dupe iel.
Iară Marcu ce făcea ?
La cavaleri că mergea :
— Voi, cavaleria mea,
La cai să mergeţ',
Şeile să le loaţ',
Maţăle să le vărsaţ',
Burţile le lăpădaţ'
Şi-n coşuri să vă băgaţ'
Ca să vă mai încălziţ'
Şi de ger să nu muriţ' !
Dară Geru ce făcea ?
Un viscol mare punea,
Toţ' soldaţî cutropea,
Număi Marcu rămînea,
Lu' Dumnezău să-nchina :
— Doamne, să mă faci pe mine,
Să mă faci o piatră mare,
Trec băieţ' la recrutare,
Să le dau cîte-o scrisoare
Să-m' ducă la surioare,
S-o citească-n lăcrămioare ! [41]

Probitatea desăvîrşită a culegătorului fiind cunoscută din cuprinsul tuturor celorlalte numeroase texte (notate de C. S. Nicolăescu-Plopşor, după cîte se pare, în jurul anului 1925 şi aproape exclusiv din izvor curat ţărănesc)[42], nu există motive pentru a pune la îndoială deplina autenticitate a acestei variante, nu numai ciudate, ci de-a dreptul extravagante la prima vedere pentru care însuşi numele informatorului (Vasile *Dorobanţu* !) era parcă predestinat...

Citind şi recitind acest text, te simţi la tot pasul izbit de marea distanţă care desparte, parcă voit, această variantă de vechea atmosferă tradiţională, arhaică, a celorlalte mărturii. Ne aflăm, negreşit, parcă în faţa unui caz de nouă „scriitură" şi de vădită încercare de modernizare silită a unei creaţii folclorice de o vechime cu certitudine multiseculară. Spiritul parcă ostentativ marţial al acestui text, cu atmosfera sa substanţial îmbibată de un colorit stilistic excesiv de cazon, ne îndeamnă, ba ne obligă chiar să ne întrebăm dacă nu ne aflăm în faţa unui voit joc, forţat

[41] Cf. *Monografia judeţului Dolj*, Izvoare folklorice, vol. I, partea a III-a, Craiova, 1 octombrie 1944, p. 149—150.

[42] La cele mai multe din textele publicate de C.S. Nicolăescu-Plopşor se menţionează doar numele inf., vîrsta şi localitatea ; la textele apărute în vol. I, partea I şi a II-a, se menţionează însă uneori şi anii culegerii (*între 1923—1927*), ceea ne face să situăm culegerile lui C.S. Nicolăescu-Plopşor „în jurul anului 1925."

caricatural şi demonstrativ parodic, de capricioasă restructurare a străvechiului cîntec bătrînesc, care ar fi fost parcă cu bună ştiinţă, ba şi cu destul meşteşug, supus unei remanieri — dacă nu chiar unei vădite răstălmăciri — intenţionate?! S-ar putea spune că străvechiul cîntec bătrînesc, care a stîrnit interesul eruditului şi minuţiosului comentariu istorizant al lui P. Caraman, ca şi al vastelor investigaţii comparatiste mitologizante ale lui D. Caracostea, ar fi fost oarecum sistematic retopit şi filtrat prin sita unei mentalităţi contemporane, spre a fi din nou coacervat, transmutat, schimbat la faţă şi de-a întregul reclădit într-un limbaj — ce e drept!—pe deplin coerent, al unui mediu specific ostăşesc al zilelor noastre, aflat în deplină cunoştinţă de terminologia militară, bine deprins cu comportamentul şi verbiajul propriu nomenclatorului „tehnic" al unei adevărate armii contemporane, pusă în stare de război!

O întrebare firească se ridică, negreşit, înaintea oricăror altor consideraţii: oare textul acesta, poate fi el acceptat şi socotit cu depline drepturi în rîndul „variantelor" autentice ale vechiului cîntec bătrînesc despre *Marcoş-paşa şi Gerul*? Caracterul său răzleţ, oarecum artificial şi cvasiexhibiţionist, nu ne îndreptăţeşte oare să excludem un text — desigur periferic — ca acesta din familia variantelor — aşa-zicînd — „clasice", de felul celor care, din fericire cunoscute pînă în anul 1943, au strînit interesul şi au reţinut atenţia marilor noştri înaintaşi, cercetători ai acestui tip de subiect narativ?

Analizînd cu atenţia cuvenită varianta lui V. Dorobanţu, izbitoare la prima vedere apare, desigur, primenirea din belşug a textului prin avalanşa elementelor lexicale provenind din terminologia militară a zilelor noastre: *ordin*, *minister*, *mobilizare*, *cavaleri*, *tunari*, *sărvanţi*, *chisoane*, *infanterie*, *batalioane*, *comanda*, *locu destinat*, *tabără*, *soldaţi*, *recrutare*...

Cu toate acestea, structura narativă esenţială a cîntecului a rămas, de fapt, în datele ei tradiţionale, neschimbată.

Bine păstrate, ba chiar neatinse şi realizate într-o formă remarcabilă, sînt îndeosebi portretul şi, în genere, acţiunea şi comportarea personajului fabulos — vestigii incontestabile ale unui străvechi fond arhaic, cu rădăcini adînc înfipte în domeniul credinţelor şi al reprezentărilor mitologiei populare, menite să evoce şi să ilustreze puterea de neînfrînt a GERULUI:

...Iasă Geru din fîntînă
Cu mustăţile de brumă,
Cu căciulă de nămete,
Cu ghetele de sloiete,
Cu bastonu de gheţoaie,
Care-n mînă nu să-ndoaie.
Cînd oi zice o lalea,
Dară Geru ce-m' făcea?
Noorii mi-i aduna,
Îi ducea şi-i învîrtea
Şi de apă mi-i umplea,
Un ger mare că-m' punea...

Dacă neschimbate, faţă de conspectul general al variantelor, sînt portretul şi acţiunile personajului mitologic, neschimbate rămîn, în limitele datelor esenţiale, narative, ale vechiului cîntec bătrînesc, şi rolul şi acţiunea personajului uman — MARCU.

Schimbată e, încadrîndu-se în normele, vădit înnoitoare, ale unei experienţe ostăşeşti a zilelor noastre, *numai* descrierea acţiunii lui Marcu. Acesta se comportă ca un comandant actual, de oştire contemporană, în circumstanţele unui veritabil război. În procesul de reelaborare, pentru „zicerea" înnoitoare a textului sub semnul unei mentalităţi şi al unei viziuni militare moderne, se evocă de fapt mobilizarea, concentrarea, manevra şi ordinea de bătaie a unei lupte organizate în termenii strategiei şi tacticii, elementar înţeleşi, ai războiului contemporan. Nu încape nici o îndoială că, textul fiind culeş în jurul anului 1925, procesul de reelaborare a cîntecului s-a produs, în varianta culeasă de C.S. Nicolăescu-Plopşor de la V. Dorobanţu din Poiana-Pleniţa, desigur, sub impresia nemijlocită şi de neuitat a evenimentelor primului război mondial.

Există, totuşi, trei elemente inovatoare care afectează, mai adînc semnificativ, însăşi *structura* vechiului cîntec bătrînesc.

În varianta lui V. Dorobanţu, pornirea războinică a arhistrategului Marcu nu mai e în întregime prezentată ca un impuls lăuntric şi spontan al înfumurării ambiţioase a acestui personaj. Datorită viziunii moderne sub semnul căreia se desfăşoară, în genere, „războiul" lui Marcu, acesta porneşte la acţiune în urma unui ierarhic „ordin di la ministeri". Cu alte cuvinte, mentalitatea contemporană, care a determinat asimilarea acţiunii lui Marcu cu modul de desfăşurare al unui război contemporan, a făcut ca însăşi pornirea acestui război să aibă loc după aceleaşi cerinţe. De aici anacronismul inovaţiei iniţiale a unui pretins „ordin di la ministeri" !

Din punctul de vedere al structurii narative, acest „ordin di la ministeri" apare ca o *motivaţie*, care scuteşte însă, într-o oarecare măsură, pe nesăbuitul Marcu de odinioară de a suporta *în întregime* consecinţa acţiunii sale nechibzuite. Această motivaţie presupune dealtfel o — oricît de vagă — atitudine lirică, afectivă, faţă de soarta cu desăvîrşire aspră a personajului, cu severitate vituperat, în viziunea tradiţională a vechiului cîntec, conceput ca o dramă narativă exemplară a încumetării pedepsite.

Din această vagă tentă lirică a începutului decurge, negreşit, faptul că generalul Marcu nu poate fi el singur şi în întregime vinovat pentru dezastrul războiului nefericit pe care e oarecum silit să-l pornească („ordin di la ministeri" !).

Dar cum o schimbare în structură cere de obicei şi alte schimbări, corespunzătoare, astfel ne putem explica — în partea centrală a textului — momentul de şovăire, manifestat în neaşteptatul monolog interior al generalului Marcu — luptător cu Gerul, datorită unui indiscutabil „ordin di la ministeri" :

Dară Marcu ce făcea ?
„Machea, fi-i-ar mumă-sa,
Cînd oi zice di-un areu
M-apuc ieu cu Dumnezău ? !"...

Se întrezăreşte, parcă, în acest gînd şovăielnic ceva din sentimentul tragediei marilor războaie distrugătoare din zilele noastre — acţiuni lipsite de raţiune, dar adînc resimţite de masele populare —, căre ameninţă, cu puterea monstruoasă, diabolică, a unor titanice forţe oarbe tihna Omului, devenit pe neaşteptate umil soldat anonim sau neputincios general, sub zodia urgiei unor încleştări militare de mari proporţii, ca cea

din primul război mondial. Cum acest text a fost cules în preajma anului 1925, se poate presupune astfel că, sub aparenţa conjunctural-parodică şi argotică a acestei variante, trebuie să vedem, în fond, o încercare mai mult sau mai puţin izbutită, de meditaţie spontană a omului simplu, din popor, despre rostul satanic al armatelor şi al războaielor. Stăruie şi se conturează aici un alt impuls liric, izvorînd din experienţa nemijlocită şi dureroasă a împrejurărilor şi suferinţelor primului război mondial, de care, sub o formă sau alta, nu va fi rămas străin nici necunoscutul V. Dorobanţu, informatorul din Poiana-Pleniţa al lui C.S. Nicolăescu-Plopşor. În varianta culeasă de la unul ca acesta, pînă şi Marcu, strateg executant, lipsit de iniţiativă personală, este o simplă unealtă a uriaşului mecanism al jocului infernal, care emite „ordin di la ministeri" şi „sună mobilizare/Într-o zi de sărbătoare" (întocmai ca la Sîntă Măria Mare, din 15 august 1916)!

Dar, după exordiul inovator şi după momentul semnificativ cvasiliric al monologului interior, în partea finală a variantei constatăm schimbarea structurală, mai adîncă, a acesteia sub semnul atragerii, prin contaminare, în matca vechiului cîntec bătrînesc, a unui motiv cu un caracter liric de data aceasta limpede conturat, motiv care aduce în străvechiul cîntec bătrînesc despre lupta lui Marcoş-paşa cu Gerul din fîntînă o undă de vădită influenţă din repertoriul propriu cîntecelor de cătănie, căci în cele din urmă textul se încheie, în mod cu totul neaşteptat, cu versurile :

Număi Marcu rămînea,
Lu' Dumnezău să-nchina :
— Doamne, să mă faci pe mine,
Să mă faci o piatră mare,
Trec băieţ' la recrutare,
Să le dau cîte-o scrisoare
Să-m' ducă la surioare,
S-o citească-n lăcrămioare !

Analiza acestei variante doljene ne-a încredinţat că, în ciuda aparenţei ostentativ inovatoare, textul cules de C.S. Nicolăescu-Plopşor de la V. Dorobanţu din Poiana-Pleniţa, curînd după primul război mondial, departe de a fi un document extravagant, se înfăţişează ca o versiune vădit modernizată, dar care, în conţinutul său narativ, se abate destul de moderat de la schema de bază a conspectului vechilor variante ale cîntecului bătrînesc despre lupta lui Marcoş-paşa cu Gerul. Cu tot aspectul lexical înnoitor, varianta dovedeşte echilibrul unei anume rotunjimi structurale care o păstrează totuşi aproape de forma clasică, prin recunoaşterea fără nici o greutate, în esenţa sa narativă, a vechiului cîntec despre lupta lui Marcoş-paşa cu Gerul. În ce priveşte principalii actanţi, în timp ce personajul mitologic, supra-uman, Gerul rămîne cu desăvîrşire neschimbat, adversarul său, personajul uman Marcu şi oştirea lui şi-au schimbat înfăţişarea, dar se mişcă şi continuă să acţioneze, fără abateri esenţiale, în limitele ramei narative şi ale rolului lor tradiţional.

Am răspuns astfel pozitiv la întrebarea dacă şi în ce măsură textul din „Monografia judeţului Dolj" se cuvine a fi considerat în rîndul variantelor autentice ale cîntecului *Gerului*.

Dar spre a ne menţine, după cum ne-am propus, în limitele implicaţiilor teoretice şi metodologice ce derivă din faimoasa contro-

versă Caracostea/Caraman, ne vom strădui, în continuare, să privim acest text în lumina opiniilor exprimate în lucrările celor doi studioși precursori, ale căror poziții și considerații încercăm a le confrunta (și a le proba) astfel în acest tardiv epilog.

Referindu-ne mai întîi la vederile lui *P. Caraman*, varianta doljeană se opune cu desăvîrșire posibilității de „cronologizare" a cîntecului *Gerului*. Într-adevăr, drama semețului „Marcu" — în această variantă strateg cu totul lipsit de o certă naționalitate și care în nici un chip nu poate fi bănuit a fi vreun pașă otoman, mobilizînd, manevrînd și comandînd prin „ordin di la ministeri" batalioane de infanterie, cavalerie și artilerie, împotriva straniului unchiaș iernatic din „fîntîna" adîncă a altor timpuri — ar fi mai putut oare să sugereze sagacității incontestabile a lui P. Caraman corelarea cîntecului despre „Marcu și Geru" cu vremurile și poveștile cronicarilor polonezi și de alte neamuri despre campania turcească, din 1498, a lui Malcocioglu, rămasă necunoscută bătrînilor noștri cronicari?! Cu oricîtă perspicacitate, nici numele și purtarea lui „Marcu", generalul cu gîndul la Dumnezeu și finalmente creștinește spășit, după cum nici chiar ordinul său, cu totul anacronic, izvorînd din strategia cu totul absurdă, în această variantă olteană, privind inutila sacrificare a cailor, într-un cuvînt *nimic* nu ar fi oferit lui P. Caraman un oricît de vag temei plauzibil pentru ipoteza „cronologizării" cîntecului *Gerului*...

Probînd astfel oarecum experimental, după aproape cinci decenii, inconsistența opiniilor istorizante ale lui P. Caraman în ce privește problema cronologizării, mai curînd decît întreaga erudită compulsare a cronicilor poloneze din studiul lui P. Caraman, capătă valoare axiomatică această formulare circumspectă a sa: „Pentru timpurile mai vechi, a ține linia celor mai largi aproximații, sau, de cele mai multe ori, a socoti imposibilă orice încercare de precizare a timpului cînd vor fi luat naștere anumite creații folclorice, este atitudinea cea mai prudentă" [43]. Dispunem astăzi de certe exemple de creații — și îndeosebi din domeniul epicii haiducești — a căror vechime nu depășește două veacuri, pentru cazul cărora rămîne valabilă această observație a lui P. Caraman: „...totuși, pentru unele balade populare, în chip excepțional se întîmplă să putem determina, cu precizie aproape, cronologia lor" [44].

În cele din urmă, studiul lui P. Caraman deschide perspective cu mult mai temeinice și mai rodnice decît scrutarea istorizantă, cînd sugerează cercetării problema așa-zisei „adaptări care se manifestă subt cele mai felurite aspecte" [45] a textelor epice, cu cele două tendințe („uneori tendința de a actualiza fapte petrecute într-un trecut îndepărtat, iar pe de altă parte, alteori, tendința de a arhaiza întîmplări relativ recente" [46]). Prin aceasta, P. Caraman face pasul, timid dar necesar, din domeniul îndoielnic al problemei istorismului, călăuzindu-ne, deși încă insuficient de deslușit, spre cercetarea — cu mult mai plauzibilă și mai utilă — a evoluției conținutului și formei artistice a cîntecului bătrînesc, domeniul

[43] Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 1(1932), p. 56.
[44] Cf. *ibidem*, p. 64.
[45] Cf. *ibidem*, p. 56.
[46] Cf. *ibidem*, p. 58.

predilect al cercetării lui D. Caracostea (pentru care „istoria motivului" e necesară *numai* în măsura în care poate aduce oarecare lumină în slujba cercetării estetice [47]).

Dealtfel varianta doljeană a lui V. Dorobanţu, cu totul inoperantă pentru problemele genezei şi ale cronologizării, poate servi ca un exemplu tipic pentru a adeveri mai curînd consideraţia metaforică a lui P. Caraman despre creaţia folclorică privită „întrucîtva subt chipul unei ape curgătoare care tinde să se adapteze formelor de teren pe unde şi-a trasat matca" [48], inclusiv menţiunea explicativă despre felul în care P. Caraman utilizează termenul „mediu folcloric". („însă noi nu întrebuinţăm termenul « mediu folcloric » în sens geografic, ci în accepţia sa etnografico-sociologică, referindu-ne la conţinutul sufletesc, ale cărui fluctuaţii sînt condiţionate deopotrivă de evoluţie ca şi de situaţia geografică" [49].

Privind acum lucrurile din punctul de vedere al lui *D. Caracostea*, versiunea doljeană a cîntecului *Gerului* publicată în anul 1944 confirmă aproape fără nici o rezervă justeţea opiniilor lui D. Caracostea, pe care le-am citat pe larg mai sus.

Analiza textului din Poiana-Pleniţa ne-a arătat cum într-adevăr, „oricîte inovaţii individuale ar prezenta o variantă nouă, configuraţia rămîne în linii largi aceeaşi "[50].

Ne-am convins de asemenea că „în orice variantă trăieşte ceva din însăşi firea motivului, care caută să se realizeze conform legii lui, uneori în mărturii mai tulburi, alte ori mai depline, păstrîndu-şi însă întotdeauna, pentru cine ştie să vadă, ceva din trăsătura esenţială " [51].

Analiza atentă a structurii variantei culese de C.S. Nicolăescu-Plopşor din Poiana-Pleniţa a dovedit temeinicia convingerii lui D. Caracostea că „imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală şi tensiunea lor spun mai mult despre esenţa plăsmuirilor decît orice alte investigaţii"[52], că „desfacerea de preocupările identificărilor istorice e menită să însemneze o piatră de hotar în interpretarea şi adîncirea patrimoniului artistic al acestui popor" [53].

Varianta lui V. Dorobanţu confirmă întru totul şi această preţioasă observaţie a lui D. Caracostea: „Nu este adevărat ceea ce afirmau romanticii că în plăsmuirile poporane este o tendinţă de a strica ceea ce ne-a dăruit o nedocumentată strălucire primitivă, căci constatăm în mărturiile poporane de pretutindeni nu numai un proces de decădere, ci şi o mereu reînnoită tendinţă de a îndrepta, de a se adapta virtualităţilor plăsmuirii, prin cristalizări uneori largi în jurul celulei primitive. Greşeala şcolii finlandeze era că urmărea o metodă a reconstituirilor, privind textul poporan aşa cum priveşti un text cult deteriorat printr-o circulaţie defectuoasă. Numai punînd în centrul realităţilor geografice însăşi viaţa artistică, dispar scăderile metodei finlandeze. Cine urmăreşte la noi viaţa şi răspîndirea motivelor etnice — acelea care sînt crescute din viaţa unui

---

[47] Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 177.
[48] Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. 2 (1933), p. 62.
[49] Cf. *ibidem*.
[50] Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 336.
[51] Cf. *ibidem*, p. 334.
[52] Cf. *ibidem*, p. 355.
[53] Cf. *ibidem*, p. 178.

popor şi redate în formă proprie — îşi dă seama că nu putem vorbi de un prototip reconstituit, ci de mereu reînnoite încercări de a da formă tensiunilor fundamentale conţinute în motiv. [...] Variantele nu sînt băşici de săpun aruncate la întîmplare" [54].

Există totuşi între consideraţiile lui D. Caracostea una ca aceasta, pentru care varianta lui V. Dorobanţu dovedeşte că poziţia lui D. Caracostea — în cea mai mare şi substanţială parte a sa plină de adevăr — necesită o anume revizuire. Într-adevăr, dacă textul cules de C.S. Nicolăescu-Plopşor confirmă ideea lui D. Caracostea că: „Nu anecdota unui fapt istoric senzaţional a plăsmuit aici cîntăreţul poporan, ci un moment deosebit de remarcabil din experienţa intens trăită a mentalităţii primitive" [55], în acelaşi timp versiunea lui V. Dorobanţu, prin aspectele inovatoare, nu numai în materie lexicală, ci, după cum a arătat, şi cu unele implicaţii în structura textului, ne determină să observăm că afirmarea exclusivă a lui D. Caracostea referitoare la „experienţa intens trăită a mentalităţii primitive", deşi adevărată, e, totuşi, insuficientă. Faptul arătat de noi, că versiunea lui V. Dorobanţu oglindeşte un spor de experienţă sufletească acumulată în împrejurările primului război mondial, ne determină ca, alături de afirmarea lui D. Caracostea privind „experienţa intens trăită a mentalităţii primitive" — care stă, desigur, la baza nucleului narativ al tuturor variantelor cîntecului *Gerului* —, să evocăm cu necesitate şi să nu dăm uitării principiul enunţat, încă din 1909, de O. Densusianu, „anume că cineva nu trăieşte numai din ce moşteneşte, ci şi din ce adaogă pe fiecare zi în sufletul lui şi că aceasta e mai ales partea ce merită să fie explicată" [56].

Considerarea atentă a variantei doljene cere să corelăm şi să emendăm astfel, spre folosul realităţii, afirmaţia incontestabilă a lui D. Caracostea despre „experienţa intens trăită a mentalităţii primitive" cu menţiunea preţioasă a lui P. Caraman despre fenomenul „adaptării" şi al „actualizării" variantelor în funcţie de „mediul folcloric" şi cu principiul lui Ov. Densusianu, al necesităţii de „a explora" *şi* latura trăirilor inovatoare, care „adaogă pe fiecare zi" noi aspecte spre vivificarea „experienţei intens trăite a mentalităţii primitive".

Din cele arătate pînă aici, rezultă că varianta lui V. Dorobanţu e, poate, exemplul cel mai tipic al unui text de cîntec bătrînesc — şi nu întîmplător chiar de variantă a cîntecului *Gerului*! — aducînd mai curînd dovezi împotiva tezei istorizante a lui P. Caraman despre „cronologizarea" şi „geneza" cîntecului bătrînesc, bizuindu-se pe identificarea unor potriviri între textul folcloric şi unele izvoare istorice.

S-ar putea însă contesta valabilitatea metodologică a folosirii acestei unice variante, care ar putea fi socotită ca un caz limită, ca un exemplu răzleţ ce nu poate pune în cumpănă consensul pro-istorizant al celor zece variante cunoscute şi utilizate, în 1932—1933, de P. Caraman!

Posibilitatea pe care o avem astăzi pentru o cît mai deplină, cvasi-exhaustivă cunoaştere a variantelor ce alcătuiesc tipologia cîntecului

---

[54] Cf. *ibidem*, p. 332.
[55] Cf. *ibidem*, p. 177.
[56] Cf. Ov. Densusianu, *Folklorul — cum trebuie înţeles*, Bucureşti, 1937 (ed. a II-a), p. 12.

bătrînesc ne arată însă că textul *Marcu şi Geru*, cules probabil în jurul anului 1925 şi publicat de C.S. Nicolăescu-Plopşor în anul 1944, este departe de a fi un fenomen izolat.

Astfel încă în anul 1937, revista „Izvoraşul" publica şi ea o variantă intitulată *Cîntecul lui Geru*, text „cules de C. Vasilescu — înv. dir. Răchita de Jos — Dolj" [57]. Iată începutul acestei variante :

Foileană mărgărit,
Cîţi împăraţi pe pămînt,
Nima curaj n-a avut,
Cu Geru nu s-a bătut.
Dar să vedeţi pe Marcu
Că l-a îndemnat curaju
Să se bată cu Geru.
Să vezi Marcu ce-mi făcea?
Ordin mare el că da
Şi oştirea şi-o îmbrăca,
Şi-o îmbrăca şi-o echipa,
Să vezi, frate, mi-o scotea
Sus, la poala muntelui,
La matca Gilortului,
La inima cîmpului,
La fîntîna Gerului.
Acolo cînd ajungea,
Să vezi Marcu ce-mi făcea?
Suie Marcu pe fîntînă
Şi strigă o dată din gură :
— Ieşi, Gerule, din fîntînă
Să vezi armata română
Cîtă este de puţină,
Ca frunza şi ca iarba,
Nici pămîntul n-o mai ia !

Cum se vede, şi autenticitatea acestei variante e mai presus de orice îndoială. Suflul marţial, manifestat în termeni inovatori în varianta din Poiana-Pleniţa, publicată în 1944, se simte chiar de la prima vedere şi în acest text publicat în 1937, dar care a scăpat atenţiei lui D. Caracostea.

Şi în acest text apar elemente lexicale din terminologia militară a zilelor noastre. Se utilizează precumpănitor termenul mai vechi *oştire* (de 8 ori), dar e folosit şi cel modern — *armată* (de 2 ori) ; apar însă şi alţi temeni specifici pentru terminologia militară contemporană, ca : *echipă*, *ordin*, *soldatu*, iar în descrierea luptei :

...Vezi, *soldaţii* ce-mi făcea?
Cojoacele lepăda,
Numa-n *bluze* rămînea,
Îmbrăcaţi iarna ca vara...

Privind mai adînc, şi în această variantă din „Izvoraşul", ca şi în varianta din „Monografia judeţului Dolj", se păstrează neştirbită schema narativă („tiparul formal") al vechiului cîntec bătrînesc.

Este de remarcat o legătură destul de strînsă între cele două variante. Aşa, spre exemplu, portretul personajului fabulos e şi în varianta din „Izvoraşul" identic exprimat în formula :

...Ieşi Gerul din fîntînă
Cu musteţile de brumă,
Cu căciula de nămete,

[57] Cf. „Izvoraşul", t. 16 (1937), nr. 9, p. 323—324.

Cu ghetile de sloiete,
Cu bastonul de gheţoaie,
Care-n mînă nu se-ndoaie...

De asemenea, în două rînduri regăsim şi în varianta din „Izvoraşul", formula :

...Venea Geru binişor
Cu viscolul după el...

Dealtfel varianta din „Izvoraşul" e, în genere, mai conservatoare decît cea din „Monografia judeţului Dolj", păstrînd încă un fond mai substanţial de versuri şi formule narative tipice, care o aşază cu mult mai aproape de variantele „clasice" ale cîntecului. Aşa, spre exemplu, e formula primului răspuns pe care Gerul îl dă la provocarea înfumurată a Marcului :

...— Măi Marcule, dumneata,
Venişi, Marcule, la noi
Să ne batem amîndoi !
Venişi, Marcule, venişi,
Ne brodişi cam necăjiţi,
Tomnai-n luna lui Ianuarie
Cînd îngheaţă apa-n mare
Şi apele toate-n Olt
Şi mîinile pîn'la cot
Şi oala fierbînd la foc ;
Să fi venit în Cuptor,
Că nu prea aveam ieu zor...

Ceea ce se iveşte ca o trăsătură cu totul deosebită a acestei variante e însă faptul că Marcu — comandant de oştire mai îndrăzneţ decît toţi împăraţii ! — vorbeşte în provocarea lui nesăbuită făloşindu-se cu... *armata română*,/Cîtă este de puţină,/Ca frunza şi ca iarba,/Nici pămîntul n-o mai ia...

Nu încape nici o îndoială că viteazul dar nesocotitul Marcu din această variantă este — oricît ar părea de ciudat — un pretins comandant al armatei române ! Acest absurd, total *anistoric* general român este, totuşi, pînă la capăt, adversarul uman al puterii stihinice, mitologice, a Gerului din fîntînă ! Prin această stranie evoluţie, ne-am îndepărtat cu totul, pînă şi de cea mai vagă posibilitate de referire la presupusa oglindire în acest cîntec bătrînesc a tradiţiei, consemnate în cronicile polone, despre prăpădul prin îngheţ al oştirii otomane, conduse în 1498 de Malcocioglu.

Să reamintim aici observaţia lui P. Caraman cînd sublinia „felul cum poetul popular priveşte personajele : simpatia lui toată merge înspre figura Crivăţului, în timp ce pe Marcoş Paşa şi pe ostaşii turci îi urăşte" [58], ceea ce e, desigur, adevărat în variantele în care comandantul oştirii e Marcoş-paşa. Deosebit de semnificative sînt însă variantele oltene — ca cele din „Monografia judeţului Dolj" şi din „Izvoraşul" —, unde, cu toate că în evoluţia sa textul înlătură orice urmă de paşă otoman, deşi e vorba de „armata română" şi de un pretins general al ei, Marcu, „simpatia" şi „ura" cîntăreţului popular se menţin în vechiul lor făgaş epic. În căutarea esenţei narative a cîntecului şi a sîmburelui de stabilitate al acestuia, aceste

[58] Cf. P. Caraman, *op.. cit.*, t. 2 (1933), p. 56.

variante oltene confirmă astfel opinia lui D. Caracostea despre necesitatea de a urmări în cîntec mai curînd „situaţiile epice", „miezul narativ", „tiparul formal către care tind" variantele, căci „imaginile fundamentale, marile simboluri, organizarea lor formală şi tensiunea lor spun mai mult despre esenţa plăsmuirilor decît orice alte investigaţii".

Într-adevăr, tendinţa fundamentală a înţelesului cîntecului se păstrează şi cînd Marcu şi ostaşii săi nu mai sînt turci, ba devin chiar „armata română". Esenţialul în compunerea cîntecului nu e deci amintirea înghe-ţului oştirii turceşti din 1498, nici spiritul antiotoman ca atare, ci mai curînd semnificaţia etică adîncă, adversitatea constantă a cîntăreţului din popor faţă de profilul psihologic al personajului uman care se încumetă cu înfumurare să provoace la luptă puterea de nebiruit a Gerului. Cele două variante oltene confirmă astfel mai curînd opinia lui D. Caracostea despre „eroarea de optică a istorismului, care crede că lămureşte creaţiunea poporană reducînd-o la un iluzoriu substrat de fapte istorice" [59].

În cele din urmă, cercetarea publicaţiilor recente de folclor din judeţul Dolj arată că varianta apărută în anul 1937, în „Izvorașul", se aseamănă foarte mult cu cel puţin alte şapte texte, întitulate *Marcu şi Geru* sau *Geru*, culese în anii 1967 —1969 şi publicate de Aurelian Popescu în volumele *Cîntece bătrîneşti* (1968) [60] şi *Cîntece bătrîneşti din Oltenia*, II (1970) [61].

Dacă portretul „clasic" al personajului fabulos reapare şi în aceste variante aproape neschimbat [62], de la o variantă la alta regăsim însă şi versuri precum :

...Şi umbla-n *bluză* pe-afară
Ca-ntr-o sfîntă primăvară... [63]

...— *Cavaleri*, oştirea mea,
Dupe cai descălecaţi [64],

sau :

...— Mă, voi, *cavaleria*,... [65]

ori :

...— Voi *soldaţi*, *soldaţii* mei [66]

şi :

...Altă *comandă* că da... [67]

Cît despre „armata română" a Marcului, această formulă specifică noilor texte doljene apare în *toate* aceste variante, remarcabilă fiind îndeosebi cea atît de izbutit amplificată în această variantă din satul Plopşor :

...— Ieşi, Gerule, din fîntînă
Ca să dăm mînă cu mînă,
Să vezi armata română !
De puţină ce era,

---

[59] Cf. D. Caracostea, *op. cit.*, II, p. 129.

[60] Cf. Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, Marcel Locusteanu, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia*, [Craiova], Comitetul pentru cultură şi artă al jud. Dolj — Casa creaţiei populare, 1968, p. 52—61.

[61] Cf. Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia*, II, Craiova, Ed. Academiei R. S. România, 1970, p. 20—32.

[62] Cf. I, p. 59 ; II, p. 20—21, 23, 30.

[63] Cf. I, p. 53, 60 ; II, p. 24, 27.

[64] Cf. I, p. 53—54 ; II, p. 31—32.

[65] Cf. I, p. 57.

[66] Cf. I, p. 60—61.

[67] Cf. I, p. 60 ; II, p. 21.

Pămîntu n-o cuprindea,
Ca iarba pe cîmp şedea,
Ca roua primăvara
Cînd cîntă ciocîrlia... [68]

Se cuvine remarcat că în două din aceste variante tendinţa puternic inovatoare izbuteşte să afecteze pînă şi portretul Gerului, care, faţă de formula în genere foarte stabilă în rama ei „clasică" în toate aceste variante şi identică cu cea a textelor din anii 1937 şi 1944, ajunge să sune astfel în primul volum :

...Ieşă Geru din fîntînă
Cu barba plină de brumă,
Cu mustăţile de chidă,
Cu căciula de sloete,
Cu *cismele* de nămete,
Cu bastonu de gheţoaie,
Care-n mînă nu să-ndoaie... [69]

(text cules de la Marcu Motroc, 76 de ani, din Leamna de Sus); iar în volumul al doilea :

...Ieşea Geru din fîntînă
Cu barba plină de chidă,
Cu căciula de nămete,
Cu *tunica* de sloiete,
Opincile de zăpadă,
El bătrîn şi barba albă
Şi bastonu de gheţoaie,
'N mînă ca să nu să-ndoaie... [70]

(text cules de la Marin Rujan Manafu, 56 ani, din Terpeziţa).

(Terminologia proprie experienţei proaspete a armatei contemporane face astfel ca însuşi personajul mitologic să fie... echipat soldăţeşte, cu „cisme" şi tunică"...)

Viziunea înnoitoare sub semnul căreia se produce, în genere, schimbarea la faţă a cîntecului (în termenii lui P. Caraman : „adaptarea", „tendinţa de a actualiza" şi „anacronismul") afectează aici pînă şi *formula narativă* tradiţională, în ciuda rolului binecunoscut al unor atare formule ca factori constitutivi esenţiali şi piloni de reazem ai stabilităţii modelului structural (sau ai „tiparului formal" — spre a utiliza terminologia lui D. Caracostea).

Cele nouă variante doljene pe care le-am scrutat aici alcătuiesc de fapt, faţă de conspectul general al textelor cîntecului *Gerului* (inclusiv celelalte variante culese din judeţul Dolj), *un subtip local* caracteristic pentru zona satelor din vestul oraşului Craiova, în triunghiul teritorial *Craiova — Pleniţa — Brabova.*

Inexplicabil rămîne de ce *tocmai* în această zonă textele străvechiului cîntec au evoluat — oarecum anarhic ! — dobîndind aspectul ciudatei lor reconsiderări înnoitoare, asimilînd în chip ostentativ în substanţa

[68] Cf. I, p. 52.
[69] Cf. I, p. 56.
[70] Cf. II, p. 26—27.

narativă tradiţională a cîntecului semnele experienţei de viaţă militară şi ale limbajului contemporan propriu cazarmei, cătăniei şi războaielor din zilele noastre.

Dar, dacă cu aproape cinci decenii în urmă eruditul P. Caraman, spre a sugera şi argumenta „geneza" cîntecului *Gerului* în legătură cu campania turcească din 1498, a putut cita pe cronicarii poloni şi de alte neamuri, cu menţiunea („ca o curiozitate" !) că Gr. Ureche şi ceilalţi cronicari români nu pomenesc *nimic* despre aceasta, de ce nu am putea admite că la temelia atît de ciudatei re-adaptări contemporane, doljene, a miezului mitologic al cîntecului, ar putea sta, spre pildă, unele grele împrejurări şi experienţe (trăite poate şi de oamenii din partea locului), ca cele atît de sec relatate în aceste rînduri din *Memorii. Campania 1877—1878*, unde generalul Al. Cernat, ministrul de război şi comandant al armatei române de operaţii, aflîndu-se în faţa redutelor Plevnei, notează : „La 17 septemvrie s-au stricat timpul ; au dat o lapoviţă cu zapadă şi frig încît în acea noapte au degerat picerele la mai bine de 60 de soldaţi din cei care şădeau în tranşeie şi tot în acest timp, din cauza marei furtune, s-a rupt şi podu de pe Dunăre..." [71].

Documentele războiului pentru independenţă păstrează neştearsă mărturia marilor dificultăţi pe care armata română le-a înfruntat apoi pînă la căderea Vidinului şi încheierea ostilităţilor, la 22 ianuarie 1878.

Asemenea dureroase experienţe s-au produs cu siguranţă nu numai în războiul din 1877—1878, ci şi în grelele zile şi nopţi, pline de suferinţe catastrofale, ale primului război mondial, în iernile anilor 1916—1918, ca şi în cursul celui de al doilea război mondial.

Cu toate acestea, „Memoriile" generalului Al. Cernat sînt tot atît de departe de cîntecul *Gerului* ca şi vechile cronici polone !

După toate cele arătate mai sus, rezultă că balada *Gerului* nu e o creaţie cu cert substrat istoric-concret, ci mai curînd stadiul în care a supravieţuit pînă în zilele noastre, într-o viziune specific românească, nucleul epic al străvechilor credinţe mitologice locale româneşti despre atotputernicia, de neînfrînt, a tăriei Gerului şi a Crivăţului. E astfel mai curînd plauzibil că înşişi cronicarii polonezi şi de alte neamuri au inserat de fapt în scrierile lor (ca şi bătrînul Herodot sau cronicarii bizantini şi atîţia alţii) tradiţii orale izvorîtoare din străvechi credinţe locale, menite să explice, în cazul acesta, dezastrul campaniei turceşti prin puterea miraculoasă şi prin pedepsirea în spirit creştinesc a năvălitorului otoman.

Concluzia firească a acestui „epilog" doljean, care ne-a putut sluji ca un test aplicativ, experimental, pentru a confrunta şi a cerne comparativ valabilitatea poziţiilor şi a tezelor exprimate de P. Caraman şi D. Caracostea în cercetarea cîntecului *Gerului*, nu ar putea fi decît necesitatea de a sublinia încă o dată importanţa, negreşit precumpănitoare, a cercetării *intrinseci* [72] a creaţiei folclorice, şi deci şi a cîntecului bătrînesc ca fenomen artistic cu propriile sale particularităţi specifice (optînd astfel pentru

[71] Cf. General Al. Cernat, *Memorii. Campania 1877—1878*, Bucureşti, Editura militară, 1976, p. 21—23.

[72] Pentru cercetarea *extrinsecă/intrinsecă*, cf. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 106 sqq.

poziţia teoretică şi metodologică a lui D. Caracostea), cercetarea *extrinsecă*, de coloratură istorizantă, fiindu-ne îngăduită în limite restrînse, preconizate dealtfel în chiar latura teoretică a studiului lui P. Caraman, ca atunci cînd acesta vorbeşte doar de „cronologizarea" aproximativă a poeziei populare" [73] şi de faptul că **n u m a i** în cazul creaţiilor relativ recente „totuşi, pentru unele balade populare, *în chip excepţional* se întîmplă să putem determina cu precizie aproape cronologia lor" [74] (sublinierea noastră).

Observaţiile şi constatările prilejuite de acest tardiv epilog la memorabila controversă Caracostea/Caraman în jurul cîntecului *Gerului* ne întăresc de fapt, prin noi dovezi, convingerea statornică cu care, în studiile noastre anterioare, am argumentat şi continuăm să susţinem inadvertenţa alcătuirii unei categorii a „baladei istorice"(!) în clasificarea globală a cîntecului nostru bătrînesc [75], chiar dacă pînă şi astăzi unii cercetători ai baladei nu au izbutit să biruie prejudecata de a alcătui în clasificarea baladei o categorie de aşa-zise balade istorice [76].

MARCOU ET LE GEL
ÉPILOGUE D'UNE FAMEUSE CONTROVERSE

Résumé

Dans l'étude *Contribution à la genèse et à la chronologie de la ballade populaire roumaine*, publiée par le savant slaviste roumain P. Caraman dans les volumes I—II de l'«Annuaire de l'archive folklorique» (Cluj, 1932, 1933), P. Caraman essayait une séduisante démonstration, assez vraisemblable (appuyée sur le témoignage des chroniqueurs polonais, hongrois, allemands, etc.), pour prouver que l'ancien chant populaire épique roumain *Marcos-pacha et le Gel* (avec d'autres variantes intitulées *La chanson de l'Aquilon*) serait le reflet poétique de l'infortunée expédition militaire turque conduite par le pacha Malcočoglou, vers la fin de l'année 1498, dans les contrées méridionales de la Pologne. Le froid affreux et les conditions extrêmement défavorables d'un hiver orageux ont apporté le désastre inévitable de toute une armée ottomane, dont les derniers survivants ont finalement péri pendant leur retraite désespérée, en déroute, sur le territoire de la Moldavie, dans la proximité du Danube, quoique, pour éviter la gelée, selon le conseil de leur acharné commandant, les turques eussent jeté dans le feu leurs armes, quoiqu'ils eussent sacrifié leurs animaux pour s'abriter vainement dans leurs chevaux éventrés ...

---

[73] Cf. P. Caraman, *op. cit.*, t. I, p. 58.

[74] Cf. *ibidem*, p. 64. (Vezi, spre ex., Al. I. Amzulescu, *Ion ăl Mare. Balada clăcaşului răzvrătit*, în „Revista de folclor", t. 8 (1963), nr. 3—4, p. 11—60.)

[75] Cf. Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc*, ibidem, t. 5(1960), nr. 1—2, p. 31 sqq.; [Al. I. Amzulescu,] *Balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 55—73 şi 94.

[76] Prin studiul de faţă am dat, în parte, curs unui proiect pe care l-am formulat, din treacăt, în articolul *Observaţii despre evoluţia contemporană a cîntecului epic în Oltenia* (pentru care cf. „Revista de etnografie şi folclor", t. 19 (1974), nr. 4, p. 288).

P. Caraman suggère que la contrée méridionale moldave de Vrantcha pourrait être considérée comme le berceau géographique de la ballade roumaine. (Mention importante ; P. Caraman constate — « comme une chose curieuse » — l'absence totale de pareils témoignages, a ce propos, chez les chroniqueurs roumains !).

Dans une série d'articles, publiés en 1943, D. Caracostea, radicalement opposé à l'hypothèse historisante de P. Caraman, qui avait soutenu la genèse et la chronologie du susdit chant populaire roumain dans ce «fait historique »(demeuré totalement inconnu aux chroniqueurs roumains !), suggère que l'ancien chant populaire épique roumain serait plutôt le reflet et la version traditionnelle roumaine de toute une série de croyances mythologiques qui exaltent l'omnipotence infranchissable du *Vent* et du *Gel* — personnages mythologiques largement répandus et retrouvables dans le folklore de tant de peuples...

Les recherches de P. Caraman ainsi que celles de D. Caracostea s'appuyaient sur dix variantes connues à cette époque-là. Le corpus à peu près exhaustif des variantes récemment identifiées dans le cadre documentaire de « la Collection nationale du folklore roumain » relève un total de 66 variantes, parmi lesquelles seulement 7 variantes recueillies dans la contrée de Vrantcha.

La présente étude, conçue comme un «épilogue actuel de la fameuse controverse D. Caracostea/P. Caraman » souligne la valeur particulièrement suggestive de neuf variantes, recueillies entre 1937 et 1970, dans la Petite Valachie (l'Olténie), dont l'analyse minutieuse prouve que l'intuition et la démonstration de D. Caracostea, appuyée sur des raisons mythologiques et estétiques, l'emporte sur l'étude comblée par l'érudition historisante — mais toujours discutable — de P. Caraman.

L'étude « intrinsèque » du texte folklorique, préférable aux recherches « extrinsèques », réunit de nouveaux arguments contre la tendance périmée de certains folkloristes roumains qui (pour la classification de nos chants épiques) continuent à soutenir, sans raison, la nécessité de constituer une certaine classe à part des « ballades historiques ».

OPERAȚII DE GÎNDIRE IMPLICATE ÎN TRANSCRIEREA TEXTULUI MUZICAL DE TRADIȚIE ORALĂ

SPERANȚA RĂDULESCU

Transcrierea textului muzical de tradiție orală a suscitat și suscită numeroase controverse de ordin teoretic și practic. Muzicologii preocupați îndeosebi de aspectele teoretice se confruntă în chestiunea trăsăturilor care diferențiază transcrierea de partitura tradițională, a raporturilor temporale și structurale instituite între textul scris și textul sonor substituit, a operațiilor de gîndire efectuate de cel care alcătuiește notația. Practicienii — membrii comunităților științifice care execută transcrierea pentru a o transforma în obiect al unor investigații divers orientate — își pun problema eliminării incongruențelor grafice la care conduce realizarea ei, a adoptării și rediscutării unor convenții de notare, a imaginării unor soluții corespunzătoare fenomenelor muzicale recent apărute sau luate în considerație. Problemele din această din urmă categorie sînt cele care se plasează în centrul atenției grupului nostru de cercetare.

Îmi propun, prin paginile de față, evidențierea mecanismelor actului transcrierii, considerînd că în urma acestui demers voi fi în măsură să răspund — fie și provizoriu — la două din întrebările care ne frămîntă: care sînt cauzele incongruențelor care se manifestă la nivelul notărilor aceluiași text muzical sonor și care sînt modalitățile de înlăturare a acestora. Cercetarea proiectată se va desfășura în următoarele etape:

a) examinarea raporturilor structurale care se stabilesc între transcriere și textul muzical de tradiție orală pe care îl reconstituie grafic;

b) segmentarea actului notării în operații constituente și descrierea fiecărei operații în parte;

c) sugerarea unor căi de rezolvare a operațiilor care permit soluționări diferite, în vederea orientării procesului de transcriere pe un făgaș unic.

a) Revelarea raporturilor structurale text sonor (de tradiție orală) — text grafic mă obligă la considerarea preliminară a relațiilor care se stabilesc la nivelul sistemelor subiacente acestora : limbaj muzical — cod grafic (tradițional).

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 177–183, București, 1979

Față de limbajul muzical, sistemul grafic se comportă ca un cod substitutiv. Unitățile sale elementare vizează una sau mai multe proprietăți fundamentale ale unităților elementare ale celui dintîi : obiectele sonore muzicale. Există astfel :

— elemente grafice care se referă la înălțimile obiectelor sonore muzicale (portativ, note, chei, semne de alterație, linii suplimentare, semne de deplasare la octavă etc.) ;

— elemente grafice care se referă la durate (note — prin forma lor —, puncte constitutive și ritmice, legato-ul de prelungire, indicații metrice, agogice și de metronom etc.) ;

— elemente grafice care se referă la timbruri (indicații de voci, instrumente, moduri de emisie și atac) ;

— elemente grafice care se referă la intensități (nuanțe, diverse tipuri de accente etc.) și, în sfîrșit,

— elemente grafice care vizează simultan mai multe calități fundamentale ale obiectelor sonore, de obicei timbruri și intensități sau durate și intensități (indicații de expresie).

Reprezentarea unei unități elementare a limbajului muzical se realizează nu printr-una, ci printr-o combinație de unități grafice elementare — motiv pentru care acestea din urmă nu pot fi considerate semne, ci figuri.

Cîteva particularități ale codului grafic tradițional :

A) calitatea sa de sistem integral, dată de complexitatea ridicată (numărul mare de figuri constitutive, cu enorme virtualități combinatorii) și de legăturile interne corelative care se stabilesc în interiorul său ;

B) deschiderea și plasticitatea, capacitatea de a asimila figuri noi și de a crea combinații de figuri noi, corespunzînd unor realități sonore inedite ;

C) capacitatea de a prezenta figuri și combinații de figuri sinonime.

Codul grafic tradițional prezintă și deficiențe. Astfel, cu toată deschiderea și plasticitatea sa, el este incapabil să substituie anumite elemente și structuri ale limbajului muzical, rațiune pentru care unele tipuri de muzică contemporană (concretă, electronică, aleatorică) l-au și abandonat.

Codul grafic tradițional stă la baza elaborării transcrierii muzicale — text caracterizat prin :

— existență posterioară,

— funcție descriptivă și

— dependență structurală față de textul sonor de tradiție orală pe care îl substituie prin descriere.

Cu alte cuvinte, și modificînd perspectiva, textul sonor de tradiție orală există și se structurează anterior și independent de notație și este descris de aceasta din urmă. Funcția descriptivă este asigurată de corespondențe instituite între combinații de figuri grafice și substructuri de diverse niveluri ale textului sonor. Detaliile de organizare internă ale termenilor relaționați sînt, pînă la un punct, necoincidente, fapt care se explică prin inexistența unor raporturi biunivoce ferme între unitățile elementare ale codului grafic și ale limbajului muzical.

În urma lecturii paragrafelor de mai jos, aceste observaţii sumare asupra raporturilor structurale dintre textul sonor de tradiţie orală şi textul grafic corespunzător se vor completa şi vor căpăta contururi mai precise.

b) Actul transcrierii se articulează, după opinia mea, în următoarele operaţii :

I) analiza textului sonor care urmează să fie notat,

II) identificarea sau conceperea elementelor furnizate de analiză,

III) atribuirea de valori grafice elementelor analizate şi concepute şi reconstituirea sintetică în plan grafic a textului.

Le voi examina pe rînd, insistînd asupra operaţiei-cheie a procesului de transcriere : identificarea.

I. Deci, faţă de textul sonor, transcriitorul se comportă iniţial ca un analist. El desprinde sistemele de organizare subiacente (la nivel melodic şi ritmic), operează descompunerea în constituenţi, relevă ierarhia, organizarea internă şi conexiunile acestora ; cu alte cuvinte, îşi explică sieşi structura textului pe care şi-a propus să-l transcodeze. Demersul său se întemeiază pe principii şi tehnici analitice asupra cărora nu intenţionez să deschid aici o dezbatere, întrucît ele constituie probleme de multă vreme în litigiu. Mă voi mulţumi să remarc, cu adresă expresă la textele folclorice româneşti, că :

— instrumentarul analitic se constituie dintr-un sistem de tehnici preluate şi acomodate din metodologia analitică a muzicologiei clasice ;

— nu există, după ştiinţa mea, lucrări teoretice care să-şi fi propus descrierea sistematică şi integrală a acestor tehnici şi revelarea principiilor din care decurg ;

— graţie structurii relativ simple a textelor noastre populare, aplicarea tehnicilor a dat pînă în prezent rezultate satisfăcătoare şi relativ unitare sau, în orice caz, nu a condus la incompatibilităţi frapante care să impună rafinarea şi gramaticalizarea lor ;

— există însă un punct asupra căruia etnomuzicologii români nu au căzut încă de acord : nivelul de adîncime la care trebuie efectuată analiza. Inexistenţa unui consens unanim în această privinţă se repercutează — aşa cum voi arăta mai jos — asupra celorlalte etape ale procesului de notare şi, în ultimă instanţă, asupra transcrierii însăşi.

II. Următoarea operaţie executată de muzicologul-transcriitor este identificarea unităţilor evidenţiate de analiză.

A identifica sau a concepe un obiect, fenomen sau proces înseamnă a-i recunoaşte apartenenţa la extensiunea unei clase. A identifica, spre exemplu, intervalul do_1 — sol_1 înseamnă a accepta că el se înscrie în clasa cvintelor perfecte ; a identifica acordul do-mi-sol înseamnă a stabili că acesta se inserează în clasa trisonurilor majore sau cade sub conceptul de trison major. A identifica înseamnă, cu alte cuvinte, a recunoaşte subordonarea la un concept. Conceptul de cvintă perfectă, bunăoară, subsumează toate relaţiile de înălţime dintre două sunete care — într-un sistem intonaţional european — se află la o distanţă de cinci trepte alăturate şi într-un raport de frecvenţe de aproximativ 3/2, indiferent de registrul, timbrul, durata sau intensitatea sunetelor în discuţie. Cvinta perfectă este *denumirea* conceptului, distanţa de cinci trepte şi raportul

de frecvență 3/2 sînt *notele* sau *calitățile* conceptului, iar ansamblul tuturor relațiilor de înălțime caracterizate prin aceste note — *sfera* conceptului. Recunoașterea unei cvinte concrete se face prin desprinderea calităților esențiale ale intervalului și confruntarea — și constatarea identității — acestora cu notele conceptului.

O structură muzicală poate fi concepută diferit, în funcție de:

1) nivelul de adîncime la care a fost analizată,

2) unghiul de vedere adoptat în aprecierea calităților sale esențiale și

3) sistemul conceptual orientînd activitatea teoretică și practică a muzicianului care operează identificarea.

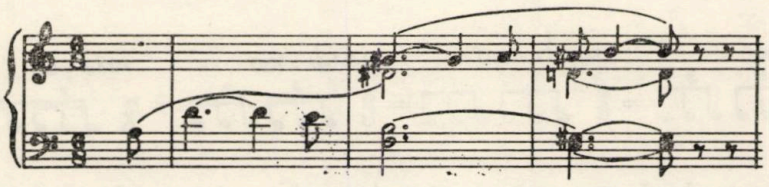
Voi încerca să relev prin exemple acțiunea fiecăruia dintre factorii care influențează identificarea.

1) Să imaginăm situația în care muzicienii X și Y sînt puși să recunoască sistemul de organizare a înălțimilor subiacent unei melodii populare date. Fiecare din ei analizează melodia, izolează — printr-un efort de abstractizare — și explicitează relațiile conținute în mod implicit în melodie, apoi constată identitatea acestora cu relațiile de înălțime care particularizează un anumit concept tonal sau modal. X ajunge la concluzia că melodia este minoră, în timp ce Y stabilește că ea se fondează pe un mod dorian. Conceptele de mod minor și mod dorian sînt în raport logic de incluziune, primul fiind gen, iar cel de-al doilea specie. Incongruența dintre identificările muzicienilor are următoarea explicație: X a operat o analiză mai superficială, luînd în considerație numai relația dintre tonică și principala treaptă modală — treapta a III-a —, în timp ce Y a adîncit investigația, preocupîndu-se și de raporturile tonicii cu celelalte trepte; drept consecință, acesta din urmă a fost în măsură să efectueze o identificare mai precisă. Opiniile fiecărui muzician despre identificarea celuilalt sînt diferite. X va accepta că Y a judecat corect, întrucît tot ceea ce este valabil pentru gen este valabil și pentru specie; în schimb, Y se va considera nesatisfăcut de identificarea lui X, întrcît nu tot ceea ce este valabil pentru specie este valabil și pentru gen.

2) Voi imagina acum o situație nouă, care îmi va permite să pun în lumină distorsiunile pe care le provoacă unghiul de vedere în identificarea unei structuri muzicale. Voi confrunta pe cei doi muzicieni — X și Y — cu un scurt fragment melodico-ritmic constînd dintr-un grup de sunete în mișcare treptată și rapidă, urmat de un sunet lung, de rezolvare. X îl va interpreta ca pe un grup de note ornamentale, în timp ce Y va vedea în el un grup de note melodice. Noțiunile diferite în care cei doi încadrează același fragment muzical sînt incluse — ca specii — într-o noțiune-gen cu sferă mai largă, aceea a notelor melodice și ornamentale (complementară noțiunii care subsumează notele reale). Nici unul dintre muzicieni nu se va declara întru totul de acord cu identificarea celuilalt, întrucît nu tot ceea ce este valabil pentru o specie este valabil și pentru celelalte specii ale aceluiași gen. Cum se explică diferența de concepere? X — din unghiul său de vedere — a apreciat că notele în desfășurare treptată și rapidă sînt accesorii, cu pondere neglijabilă, pe cînd Y — din altă perspectivă — a fost dispus să le considere mai semnificative.

Problema care se ridică în urma examinării acestei situații este ceva mai delicată. Știm că identificarea unui obiect (fenomen, proces) presu-

pune reducerea sa la calităţile esenţiale şi neglijarea celorlalte. Dar care este criteriul, unghiul de vedere unic, care permite stabilirea esenţialităţii unei calităţi? Doar atunci cînd vom cunoaşte răspunsul la această întrebare vom fi în măsură să propunem soluţii în vederea rezolvării divergenţelor în conceperea unui fenomen muzical datorate unghiului de vedere.

3) Voi imagina acum o situaţie revelatoare pentru rolul sistemului conceptual în identificarea unei structuri muzicale. Voi apela din nou la protagoniştii X şi Y — cărora le voi împrumuta personalităţile lui Ernst Kurth şi Marţian Negrea (compozitori şi muzicologi relativ contemporani) —, pe care îi voi invita să se pronunţe asupra funcţiunii tonal-armonice a primului acord din secvenţa melodico-armonică iniţială a preludiului la opera *Tristan şi Isolda* de Wagner : fa — si — re diez — sol diez [1].

Apreciind că acordul în discuţie este un acord de apogiatură, rezolvat în fa — si — re diez — la prin mişcarea ascendentă a sensibilei sol diez, Kurth se va pronunţa pentru funcţia de dominantă a dominantei (DD). Negrea va citi acordul ca atare şi îl va califica fără ezitare drept acord de treapta a VII-a, *deci* substituit de dominantă (D). Interpretările diferite ale celor doi muzicieni se datorează conţinuturilor diferite pe care fiecare dintre ei le acordă conceptelor de notă melodică, funcţiune tonal-armonică şi, în ultimă instanţă, tonalitate. Negrea consideră astfel că durata relativ scurtă este o calitate specifică notei melodice (în consecinţă, nu vede motivul pentru care sol diez ar trebui judecat ca apogiatură) şi că acordurile treptelor secundare au, în orice condiţii, funcţiuni identice cu cele ale acordurilor principale pe care le substituie – aserţiuni inacceptabile pentru Kurth. Sferele conceptelor generatoare de disensiuni sînt secante.

Sistemul conceptual care ghidează activitatea teoretică sau practică a muzicienilor variază de la epocă la epocă, de la şcoală la şcoală, de la grup la grup. Mai mult decît atît, în anumite situaţii el poate fi inadecvat sau perimat faţă de fenomenele muzicale la care se raportează, oferind un cadru de referinţă impropriu identificării acestora. Voi sprijini afirmaţia de mai sus printr-un nou exemplu.

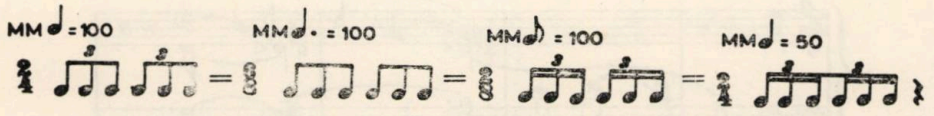
Să imaginăm o melodie populară subsumată unui mod a cărui terţă este constant ambiguă. Muzicianul care încearcă recunoaşterea modului are posibilitate de a se raporta la conceptul de mod major sau la conceptul de mod minor, dar este evident că nici una din cele două noţiuni nu îi permite o identificare sensibilă, realmente corectă, şi că sistemul său conceptual ar trebui să includă o a treia noţiune, avînd ca notă specifică tocmai ambiguitatea terţei.

---

[1] M-am desprins aici în mod deliberat de lumea muzicii de tradiţie orală, considerînd că exemplul extrafolcloric invocat îmi slujeşte mai fidel intenţiile.

III. În fine, cea din urmă operație efectuată de transcriitor în procesul notării este aceea de atribuire a unor valori grafice elementelor sonore analizate și identificate și de refacere sintetică a textului. Operația se bazează pe reactualizarea sistemului de echivalențe dintre calitățile obiectelor sonore muzicale și figurile grafice corespunzătoare și constă în selectarea și înglobarea acestora din urmă în combinații de figuri din ce în ce mai complexe, mergînd pînă la textul grafic integral. Pentru ca sinteza scrisă să constituie o descriere structurală corectă, ea trebuie să reitereze pas cu pas analiza în plan sonor care a precedat-o.

Unele etape ale operației de atribuire se pretează la rezolvări diferite, dar în egală măsură corecte, posibile grație calității codului grafic de a oferi figuri și combinații de figuri sinonime :



Acum, după parcurgerea etapelor sale, mă consider îndreptățită să apreciez complexitatea și dificultatea deosebită a demersului de transcriere. Adaug că notarea textului muzical de tradiție orală mobilizează și o bună parte a cunoștințelor muzicianului asupra întinderii, posibilităților și tehnicii vocilor și instrumentelor, asupra stilului și a particularităților de interpretare ale piesei etc. Voi justifica afirmația printr-un ultim exemplu.

Un etnomuzicolog transcrie după înregistrare o melodie populară în execuție violonistică. Într-un anumit punct al textului el identifică un fa (octava mică). Știind că fa-ul nu se înscrie în ambitus-ul normal al viorii, el poate presupune că :

— instrumentul prezintă un acordaj special (scordatură),
— instrumentul este acordat normal, dar sub ton,
— instrumentul nu este vioară, ci violă,
— înregistrarea este realizată sub viteză.

Considerînd și celelalte indicii pe care i le furnizează textul, etnomuzicologul optează pentru una dintre alternative și își ajustează transcrierea în consecință.

c) Abordarea analitică a actului transcrierii întreprinsă aici mi-a permis să constat că fiecare operație constituentă se pretează unor rezolvări multiple, fapt care se repercutează în final asupra structurii și aspectului general al textului scris : *analiza* — datorită nivelului de adîncime la care este efectuată ; *identificarea* — datorită unghiului de vedere și a sistemului conceptual în funcție de care se realizează ; *atribuirea de valori grafice și reconstituirea sintetică a textului* — datorită calităților (cu semn pozitiv sau negativ) ale codului grafic muzical. Pentru omogenizarea scriiturii se impune deci restrîngerea ariei de posibilități de soluționare a operațiilor implicate în transcriere. Direcționarea rezolvărilor se poate realiza, după opinia mea, prin :

— teoretizarea analizei și a sistemului conceptual, demers în măsură să asigure unitatea de vederi în acest plan a comunității științifice care alcătuiește și utilizează transcrierea;

— introducerea unor convenții stipulînd I) un anumit nivel de adîncime a analizei preliminare și II) obligativitatea alegerii, într-un context muzical dat, a unei combinații determinate dintr-un set de combinații de figuri grafice sinonime.

Desigur, actul transcrierii este și în prezent dirijat de o seamă de „convenții de notare", dar acestea controlează doar parțial și uneori insuficient de riguros ansamblul operațiilor susceptibile de a fi rezolvate pe căi diferite.

Transformarea sugestiilor de mai sus în premise de lucru ar putea determina diminuarea incompatibilităților de ordin grafic care impietează în prezent asupra cercetării textelor muzicale de tradiție orală. Dar am motive să cred că înlăturarea deplină a acestora este un deziderat utopic. Unghiul de vedere adoptat în identificarea sau conceperea structurilor muzicale — care nu poate fi complet subordonat normelor și convențiilor — rămîne un punct sensibil, o fisură prin care se infiltrează — în doze variabile — subiectivitatea și liberul arbitru.

LES OPÉRATIONS MENTALES IMPLIQUÉES DANS LA TRANSCRIPTION DU TEXTE MUSICAL DE TRADITION ORALE

Résumé

L'article ci-présent se propose de motiver les incongruités d'ordre graphique qui se manifestent au niveau de la notation du texte musical de tradition orale. La démarche entreprise dans ce but se développe dans les étapes suivantes :

a) l'examen des rapports structuraux qui s'établissent entre la transcription et le texte musical dont elle fait la reconstitution graphique;

b) la segmentation de l'acte de notation en plusieurs opérations constituantes et la description de chacune d'entre elles;

c) l'indication de quelques modalités de traitement des opérations qui permettent des solutions multiples, afin d'orienter le processus de notation sur une voie unique.

BALADA *ŞARPELE* ÎN ELEMENTELE EI DE STRĂVECHE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ

SILVIA CHIŢIMIA

Balada *Şarpele*, din folclorul românesc, a intrat în atenţia cercetătorilor în mai multe rînduri [1], analizîndu-se o serie de elemente epice şi atestîndu-se în acelaşi timp şi răspîndirea ei pe întreg teritoriul ţării. Balada prezintă însă implicaţii mult mai profunde în legătură cu fondul străvechi de cultură al strămoşilor şi, mai mult, în legătură şi cu alte zone de cultură umană, ceea ce contribuie la întărirea ideii de continuitate a poporului român pe teritoriul lui de formare şi existenţă.

Cercetînd fondul universal de cultură, se constată fără dubiu rolul de prim rang pe care l-a jucat şarpele în majoritatea societăţilor tradiţionale. El apare în folclorul Indiei, Japoniei, Chinei, în Balcani şi Europa occidentală, pînă în Africa şi America. Alături de cerc, triunghi, spirală etc., simbolul şarpelui reprezintă unul din cele mai vechi simboluri universale. El intră în categoria simbolurilor fundamentale ale culturilor arhaice, la origine simboluri magico-religioase, modele totale sau expresii ale unor viziuni de ansamblu asupra lumii (cosmogonice, antropogonice etc.).

Simbolismul şarpelui poate fi restrîns în jurul a trei motive principale: 1) şarpele simbol al strămoşului arhaic, 2) şarpele mesager între lumea celestă şi terestră, 3) şarpele reprezentînd caracterul htonian, elementul terestru şi profan. Aceste trei aspecte principale ale simbolismului şarpelui reprezintă de fapt trei etape sau stadii de evoluţie şi receptare a unui simbol unic în diferite perioade istorice.

Cea mai veche reprezentare a şarpelui se leagă de imaginea sa ca principiu creator al lumii, îmbrăcînd adesea, în variate culturi, ipostaza unui arhaic strămoş, jumătate om şi jumătate şarpe. Cel de-al doilea motiv, al şarpelui mesager între lumea celestă şi terestră, se leagă în special de miturile şi tradiţiile referitoare la diferiţii eroi civilizatori care, în ipostaza de şerpi sau jumătate oameni şi jumătate şerpi, îi învaţă pe oameni

[1] Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, Ed. Acad. R.S. România, 1966, p. 144–158; I.C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 85–86; Sabina Ispas, *Consideraţii asupra baladei* **Şarpele** *în folclorul românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 22 (1977), nr. 2, p. 177–185.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 185–196, Bucureşti, 1979

știința și artele. În sfîrșit, a treia ipostază, cronologic cea mai recentă, o reprezintă imaginea șarpelui ca element de obstrucție, simbol al răului, perpetuat odată cu apariția și dezvoltarea creștinismului.

Ne vom opri la cea mai veche ipostază a simbolismului șarpelui, aceea de creator al lumii și mare strămoș. Fonduri mitologice foarte vechi, în tradiția egipteană, descriu inițiatorul creației, zeul primordial, sub forma unui șarpe, Nehebkou, reptilă cu brațe de om [2]. Cel mai vechi zeu creator al lumii mediteraneene este Atum, tatăl eneadelor din Heliopolis. El a creat lumea prin „scuipare", după ce a ieșit din apele primordiale. După cum ne relatează textele *Cărții Morților*, Atum ține cu această ocazie următorul discurs : „Eu sînt ceea ce va rămîne, lumea se va reîntoarce în haos, atunci mă voi transforma într-un șarpe, pe care nici un om nu-l poate cunoaște, pe care nici un zeu nu-l poate vedea" [3]. Atum apare în ipostaza de șarpe înainte de a fi creată lumea și apoi după resorbția ei în haos, aparținînd astfel unui spațiu și timp sacru, la care nici oamenii și nici zeii nu pot avea acces.

Același episod mitic, al creației lumii prin „scuipare", apare ilustrat pe un detaliu de relief al unui templu din Șandun (dinastia Han, 206 î.e.n.—220 e.n.), unde un dansator purtînd masca unui tigru mimează creația primului om, trăgîndu-l (scuipîndu-l) din gură, cu capul înainte [4]. Episodul eliminării pe jumătate, cu capul înainte, a primului om de către Marele Zeu, tatăl primordial, îl întîlnim și în aria culturală amero-indiană [5]. O ceramică aparținînd epocii precolumbiene Chavin prezintă un relief semnificativ, figurînd zeul jaguar (omolog al zeului tigru al Chinei, simbol al tenebrelor cosmice) „scuipînd" sau eliminînd, pe jumătate, primul om, cu capul înainte [6].

În mitologia chineză, primul din cei cinci împărați legendari ai Chinei, Fu-Si sau Fo-Hi (aprox. 2900—2800 î.e.n.), apare sub forma unui personaj jumătate om și jumătate (de la brîu în jos) șarpe, care a organizat lumea și i-a învățat pe oameni scrisul, fiind considerat inventatorul trigramelor chinezești [7]. Vechea enciclopedie chineză prezintă portretele primilor săi inițiatori sub forma de jumătate oameni și jumătate șerpi [8].

Tradiția indiană cunoaște așa-numiții *nâgas*, divinități jumătate om și jumătate șarpe, considerați strămoși divini [9]. Prezența în arborele

---

[2] Serge Sauneron, *La naissance du monde*, Paris, Ed. du Seuil, Collection „Sources orientales", 1959, p. 37—38.

[3] Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, vol. IV, Paris, Seghers, 1974, p. 186—187.

[4] C. Hentze, *Cosmogonie du monde dressé et du monde renversé*, în *Le symbolisme cosmique des monuments religieux*, Série orientale, tom. XIV, Roma, 1957, p. 116.

[5] *Ibidem*, p. 116.

[6] În iconografia asiatică, oceaniană și amerindiană, pasajul de la tenebre la lumină, din non-manifest la cosmogonie, este semnificat de măști de tip *t'ao-t'ieh*, reprezentînd un monstru htonian (tigru, jaguar) simbol al tenebrelor, lăsînd să-i scape din gură, „scuipînd", un semn solar sau un copil, strămoșul mitic, simbolizînd fondarea umanității (Mircea Eliade, *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*, în *Extrait des études carmélitaines*, Paris, f.a., p. 21).

[7] Pierre Grimal, *Larousse world mythology*, Paris, Larousse, 1965, p. 238 ; Serge Sauneron, *op. cit.*, p. 458.

[8] Maurice Magre, *La clef des choses cachées*, Paris, Fasquelle, 1935, p. 91.

[9] Heinrich Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Paris, Payot, 1951, p. 65.

genealogic al familiilor indiene a unui nâgas conferă un titlu de vechime familiei respective. Tradiţia oraşului Nagapur (nâgas = şarpe) îşi reprezintă strămoşii veneraţi sub forma unor personaje jumătate oameni şi jumătate şerpi.

Unul din cei mai importanţi eroi ai mitologiei mayaşe şi aztece este Quetzalcoatl (în traducere „şarpele cu pene"), personaj cu atribute de om şi de şarpe, erou civilizator şi strămoş sacrificat în miturile cosmogonice [10].

Astfel, fondul străvechi de cultură universală prezintă simbolul şarpelui strîns legat de miturile marelui strămoş, tatăl primordial, cu atribute de şarpe sau uneori în ipostaza de jumătate om şi jumătate şarpe. În cartea sa *Originile idolatriei păgîne*, George Stanley Faber precizează pe această temă : „Oriunde întîlnim mitul Marelui Tată primordial, acesta reclamă ipostaza de şarpe, după cum oriunde apare şarpele, acesta este învestit cu atribute ale Marelui Tată" [11].

Revenind în aria culturală românească, remarcăm că printre denumirile care i se atribuie şarpelui în folclorul românesc întîlnim şi pe aceea de : *Apeş*, *moş*, *arheleu*, *moşneagul*, *moşul codrului* etc. [12], sugestie a unor tradiţii arhaice pe teritoriul României care asociază şarpele cu un strămoş, tată primordial. În folclorul nostru, întîlnim dealtfel ecouri ale frăţiei dintre om şi şarpe sau chiar ale unei arhaice identităţi dintre aceştia.

Este cunoscut că eroul sau eroina din multe basme apar temporar sub formă de şarpe, adesea ca urmare a unui blestem care trebuie împlinit. Tradiţia reţine că „şerpele dintîi nu a fost şerpe, a fost om şi era în ceri la Dumnezeu, dar Dumnezeu l-a blestemat cînd a înşelat-o pe Eva şi s-a făcut şerpe" [13]. De asemenea „pe şerpe e păcat să-l omori, Dumnezeu zice că omul e şerpe" [14]. După cum relatează Creangă, citat de E.N. Voronca [15], biserica se mai cimileşte : „Şarpe zugrăvit,/Făptură de om/Cu nume de domn".

Dar ipostaza cea mai interesantă a unui personaj mitic, jumătate om şi jumătate şarpe în folclorul românesc, o găsim în balada populară : *Şarpele*. Subiectul ei este următorul : într-un loc singuratic, o femeie dă naştere unui copil ; acesta plînge şi nu vrea să sugă sînul mamei, care îl blesteamă să fie supt de şarpe. Copilul şi şarpele casei cresc împreună pînă ating o vîrstă simbolică. Atunci copilul devenit voinic pleacă de acasă şi este înghiţit de şarpe : „Jumătate-l înghiţea,/Jumătate nu se poate/De curele încrucişate,/De scumpe arme încărcate" [16]. Un străin călător îi vine în ajutor, ucigînd şarpele şi cei doi se prind fraţi de cruce. În unele variante, voinicul scapă şi îşi pedepseşte mama ; în alte variante, el moare şi este îngropat de străin.

---

[10] Francisc Păcurariu, *Antologia literaturii precolumbiene*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973, p. 39 ; Michael D. Coe, *The maya*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 143.

[11] George Stanley Faber, *The origin of pagan idolatry*, vol. I, London, 1816, p. 451.

[12] Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, Impr. Naţională, 1931, p. 106—107.

[13] Elena Niculiţă Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român*, vol. I, Cernăuţi, 1903, p. 833.

[14] Elena Niculiţă Voronca, *op. cit.*, p. 838.

[15] Elena Niculiţă Voronca, *Studii de folclor*, vol. II, Cernăuţi, Tip. Gutenberg, 1912—1913, p. 165.

[16] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. IV, Bucureşti, E.P.L., 1969, p. 70.

Diversele elemente epice ale baladei au o pondere variabilă în diferitele ei variante, cercetarea distribuției acestor elemente putînd conduce la conturarea unui model virtual, cel mai plauzibil, pentru structura originară a baladei. Fără însă a face o analiză structurală, remarcăm, ca pe o evidență, prezența, în aproape toate variantele baladei, a *episodului înghițirii pe jumătate a voinicului de către șarpe*. Sîntem înclinați a presupune că el reprezintă nucleul epic central, motivul principal în jurul căruia se constituie toate celalalte elemente ale baladei.

Să mergem însă cu analiza mai departe. Înghițirea voinicului de către șarpe are loc într-un mod inedit, *totdeauna de la picioare spre cap* și nu invers (cum se petrece de obicei cînd o reptilă sau o sălbăticiune atacă omul). În unele variante, episodul trece nesemnificativ, fără a preciza sensul de la care se face înghițirea, în timp ce în alte variante înghițirea *de la picioare la cap*, cum se spune textual în baladă, apare evidentă : „Șearpele să necăjea,/[...] Pe Mistricean îmbuca,/*De la tălpi că mi-l lua*" [17] sau : „Jumătate-l înghițea,/Din brîu în deal nu putea"[18], de asemenea : „Jumătate nu mi-l poate/Tot de arme-ncrucișate,/Peste piept și peste spate" [19].

Această înghițire inedită, *de la picioare spre cap*, are loc numai pe jumătate, din cauza armelor și curelelor cu care este încins voinicul. În aproape toate variantele, se precizează că : „Îl îmbucă jumătate,/Jumătate nu mai poate/De curele-ncrucișate,/De pistoale ferecate,/De săbioare atîrnate" [20]. Observăm că armele și curelele cu care este încins voinicul reprezintă de fapt un pretext simbolic, căci balada pare a ne sugera că eroul *trebuie să aibă întotdeauna săbii și curele pentru a putea fi înghițit numai pe jumătate*, de șarpe.

De ce totuși numai pînă la jumătate și totdeauna de la picioare la cap? La o analiză mai atentă a imaginii pe care o pune în circulație episodul, remarcăm că voinicul este înghițit pînă la brîu de șarpe, capul, pieptul și brațele rămînîndu-i libere. Avem astfel în față imaginea unui personaj inedit, jumătate (pînă la brîu) om și jumătate (de la brîu în jos) șarpe. Această imagine poate fi privită ca simbol al unui monstru arhaic, jumătate om și jumătate șarpe.

În ipostaza de monstru înghițitor, șarpele simbolizează unitatea preformală a universului, *materia prima*, de unde au luat naștere lumile. Referindu-se la aceasta, Mircea Eliade [21] arată că șarpele înghițitor în diverse tradiții (chineză, indiană, africană) poartă un simbolism cosmologic. Trupul monstrului devine simbolic recipientul primordial [22] și înghițirea

---

[17] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, E.P.L., 1964, p. 329.

[18] Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, vol. II, Craiova, Ed. Acad. R.S. România, 1970, p. 52.

[19] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 450.

[20] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 329.

[21] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, p. 72.

[22] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers, 1977, p. 266.

va reprezenta o întoarcere la origini. Aceasta în cadrul unui scenariu ritual cu scop terapeutic, de regenerare (în basme, șarpele înghite pe voinic și-l scuipă de trei ori mai frumos sau devoră un bătrîn pentru a renaște un tînăr), respectiv ca rit de tranziție în cadrul unei treceri dintr-o lume în altă lume sau dintr-o stare în alta a eroului (șarpele înghite simbolic neofitul pentru a-l transforma și „scuipa" ca inițiat).

În majoritatea societăților tradiționale, inițierile cu ocazia pubertății comportă esențial o ceremonie de moarte și înviere simbolică a inițiatului [23]. Moartea inițiatică constă din torturi, mutilări, îngropare rituală, izolarea într-o cabană solitară și semnifică un *regresus ad uterum*, respectiv un retur la stadiul precosmogonic [24]. Adesea cabana inițiatică reprezintă corpul sau gura deschisă a unui monstru marin, crocodil sau șarpe. Într-o serie de regiuni din Ceram, deschizătura prin care intră neofitul se numește „gură de șarpe" [25]. În Noua Guinee, casa pentru consacrare în riturile de inițiere se construia imitînd figura monstrului șarpe Barlum care înghite tinerii [26]. Ritualul inițierii la indienii din America de Nord avea loc în „casa bărbaților". Aceasta era decorată cu diferite reprezentări animaliere (șerpi, lupi) și simboliza înghițirea inițiatului de către animalul protector [27]. Comentînd tehnicile tradiționale indiene ale „întoarcerii în urmă", Mircea Eliade [28] arată că în ceremonia *upanayama*, din cadrul ritualului de inițiere, băiatul este adus în casa preceptorului, iar acesta, simbolic, *îl transformă într-un embrion și-l păstrează timp de trei nopți în pîntecul său.*

Să analizăm acum modalitățile prin care se realizează simbolic înghițirea. În primul rînd, și aceasta este poate imaginea cea mai răspîndită în diversele civilizații tradiționale, eroul este *complet* înghițit de șarpe. *În cazul înghițirii complete*, ne întîlnim cu două situații [29]: 1) *Cazul eufemizat al înghițirii*, care are calitatea de a-l păstra teafăr pe erou, în mod miraculos, așa cum se întîmplă în mitul biblic al lui Iona, cînd șarpele adoptă una din metamorfozele sale arhaice, aceea de monstru marin (primordial), balenă sau leviathan [30], și 2) *Cazul înghițirii distructive*, cînd șarpele, mai ales în ipostaza de zmeu, înghite și devoră tineri, femei, copii, ulterior descoperiți morți în burta monstrului spintecat de un erou. În sfîrșit, un al treilea caz, inedit, de înghițire simbolică, îl întîlnim în balada *Șarpele*, unde *voinicul este înghițit numai pe jumătate de șarpe*: „Șarpele se zvîrcolea/Și-n coadă mi-l înnoda,/De pe cal jos că mi-l da,/De trei ori roată că-i da,/Jumătate l-mbuca,/Jumătate nu mai poate/Tot de arme ferecate,/De săbii încrucișate" [31].

Acțiunea se petrece într-un loc consacrat din punct de vedere ritual. Voinicul este înghițit de șarpe, la buricul pămîntului: „El, măre, unde-mi

---

[23] Mircea Eliade, *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*, op. cit., p. 21.
[24] *Ibidem*, p. 20.
[25] *Ibidem*, p. 20.
[26] Z.P. Sokolova, *Kul't žwotnyh v religiah*, Moscova, Nauka, 1972, p. 130.
[27] Z.P. Sokolova, *op. cit.*, p. 130.
[28] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, p. 75.
[29] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 266.
[30] Simbolismul peștelui pare să pună accentul pe caracterul involutiv și intimist al înghițirii, în timp ce șarpele se pretează mai mult la simbolismul ciclului (cf. Durand, p. 266).
[31] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 56.

mergea?/În buricul pămîntului,/La mijlocul cîmpului/[...] În buricul pămîntului,/În inima cîmpului,/ El aici să-ncolăcea,/Pe Mistricean aștepta"[32] sau : „La mijlocul cîmpului,/La vîntra pămîntului,/Nu știu ochii șarpelui/ Sau e mura cîmpului,/Este-un șarpe mare-nflorit/Ce un voinic a înghițit,/ Jumătate l-a-nghițit,/Jumătate nu-l mai poate/Tot de arme ferecate" [33].

Accesul deci *la origini* (strămoșul jumătate om și jumătate șarpe) nu poate avea loc oriunde și oricînd. El presupune un loc special „la mijlocul cîmpului", „la vîntra pămîntului", loc cu valențe simbolice de centru al lumii, zonă prin excelență deschisă sacrului, spațiu consacrat, în societățile tradiționale, tuturor epifaniilor și teofaniilor [34]. Tocmai în acest centru simbolic vor avea loc mai ușor comunicarea și identificarea cu strămoșul mitic, jumătate om și jumătate șarpe.

Evenimentul se petrece la o *vîrstă anume*, accentuată în aproape toate variantele baladei : „Săvai Mistricean d-un an/Și șarpele de un an/ [...] Și crescură pîn'la zece/Și de zece nu mai trece" [35] sau : „Și șarpele l-aștepta/Pînă de vîrstă se făcea" [36].

Nici *momentul* cînd are loc înghițirea nu este întîmplător ales. El are o semnificație sacră, după cum precizează unele variante : „În ziua de Vineria mari,/Ieși șarpi la plimbari/Și voinic la vinătoari" [37].

Odată înghițit, de la picioare la brîu și numai pe jumătate, voinicul reface ipostaza unui strămoș mitic, jumătate om și jumătate șarpe. Această reîntoarcere simbolică la origini înseamnă și accesul într-un timp sacru, timpul mitic al începuturilor, care din punctul de vedere al lumii profane exprimă o pauză temporală. Această pauză subliniază incompatibilitatea care există între lumea sacră și cea profană, într-atît încît trecerea de la una la alta nu se poate face fără un stagiu intermediar. Astfel voinicul stă în gura șarpelui o perioadă de timp simbolică, o zi și o noapte sau trei zile și trei nopți : „Toată noaptea că-mi țipa" [38] sau : „De trei zile, de trei nopți/Țipă din gură de șearpe,/Săvai, cu răcori de moarte" [39] și : „Iar cît îmi ședea, trei zile auzia,/Trei zile de vară, din zori pînă-n seară,/Un glas tînguios, un vaiet duios" [40].

Timpul petrecut în gura șarpelui, adică în ipostaza de jumătate om și jumătate (de la brîu în jos) șarpe, reprezintă un timp ritual. Perioada de o noapte și o zi sau de trei zile și trei nopți este de fapt o pauză de timp, un interval cînd, în lumea profană a baladei, acțiunile sînt abolite : „De trei zile, de trei nopți,/Țipă din gură de șearpe,/Săvai, cu răcori de moarte !/

---

[32] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 324—325.

[33] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 452.

[34] Vorbind despre alegerea locului și consacrarea centrului în tradiția indiană, M. Eliade spune : „Buricul pămîntului, *nabih prthivyah*, sub care se află *șarpele susținător al lumii*, nu este un loc situat topografic, ci un loc în principiu, a cărui ipostază poate fi considerat orice «centru» bine stabilit și consacrat ; la fel cum forma *humanitatis* este prezentă în orice om, forma *unicului Șarpe* este prezentă oriunde un «centru» a fost ritual determinat" (cf. *Comentarii la legenda meșterului Manole*, București, Publicom, 1943, p. 73—74).

[35] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 323.

[36] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 52.

[37] Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, vol. II, Focșani, Tip. Cultura, 1934, p. 59.

[38] *Foclor din Oltenia și Muntenia*, op. cit., p. 56.

[39] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 329.

[40] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, Tip. Modernă, 1885, p. 447.

/Cînd țipa, cînd chirăia,/Nimenea nu-l auzea"[41] sau : „Trei zile mi-l căznea,/ Nimenea nu-l auzea" [42].

Trecerea „prin gura șarpelui", de la o stare la alta, este un act grav, care presupune precauții speciale. Astfel voinicul, împlinind vîrsta rituală și plecînd de acasă, își înconjură trupul cu armele părintești, avînd funcția unui „brîu magic" protector : „Armele că le-ncingea,/Dar ce arme că avea?/Tot pistoale ferecate,/Săbioare atîrnate,/Curele încrucișate,/Dar cuțite ascuțite,/Păzește-mă, Doamne sfinte !" [43] sau, în altă variantă, tatăl îi spune voinicului : „D-ale Boite, dragă Boite,/Ieu armile mi ți-oi da,/Las, s-ajungi la vîrsta mia" [44] sau voinicul singur îi cere tatălui său armele : „D-aleo taică, dragă taică,/Ia și-m dai armele tale/Cari-ai fost mire cu iele/Din tinerețele tele" [45].

Astfel înghițit, în ipostaza de jumătate om și jumătate șarpe, apărat de curelele și armele părintești, voinicul stă în gura șarpelui o zi și o noapte sau trei zile și trei nopți. Odată însă ce s-a împlinit timpul ritual, adică odată „pauza de timp" încheiată, acțiunea baladei se reia firesc : „Dar de la trei zile încoa,/Tare-mi venea și-mi sosea,/Un voinic din Ciobîlcie" [46], care va ucide șarpele și-l va elibera pe voinic.

Rezumînd, observăm că înghițirea pe jumătate a voinicului, de către șarpe, reprezintă de fapt o probă de inițiere, în cadrul unui ritual de trecere, căci : 1) *proba nu se poate face oriunde*, trebuie un loc consacrat, buricul pămîntului, centrul lumii ; 2) *proba nu poate avea loc la orice vîrstă*, se așteaptă o vîrstă anume, adesea sugerată în variante ca fiind vîrsta pubertății ; 3) *pentru îndeplinirea probei se iau precauțiuni speciale*, brîul magic al armelor părintești ; 4) *proba nu se poate face oricînd*, trebuie ales un moment cu semnificație specială, sacră, ziua de Vinerea mare ; 5) *durata probei nu este întîmplătoare*, ea are o perioadă consacrată, de o zi și o noapte sau de trei zile și trei nopți, timp în care voinicul devine jumătate om și jumătate șarpe, reproducînd ipostaza unui arhaic personaj mitologic, strămoșul cu care se identifică.

Astfel, putem afirma că nucleul central al baladei *Șarpele* descrie un ritual inedit (în aria folclorică balcanică) de întoarcere simbolică la origini, prin înghițirea pe jumătate a unui voinic de către șarpe. Această acțiune de întoarcere la origini, sau cu alte cuvinte scenariul morții rituale, aparține de fapt unui rit de trecere. La modul general, riturile de trecere descriu o schimbare de stare, o trecere, de la o vîrstă la alta, de la o situație la alta, dintr-o lume în altă lume etc. Asemenea treceri sînt acompaniate de acte rituale speciale, organizate pe baze magico-religioase.

În linii mari, în ceea ce privește desfășurarea unor ceremoniale rituale, putem vorbi de o asemănare generală a riturilor de trecere, fie că este vorba de o naștere, atingerea vîrstei nubile, căsătorie, inițiere,

---

[41] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 329.

[42] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II, București, E.P.L., 1967, p. 103.

[43] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 325.

[44] Ion Diaconu, *op. cit.*, vol. I, p. 77.

[45] *Ibidem*, p. 76.

[46] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 329.

frăție de cruce etc. [47]. Riturile de trecere pot fi împărțite în : 1) rituri de separație, 2) rituri de marjă și 3) rituri de agregare [48].

Presupunînd că balada *Șarpele* a funcționat, în vremuri arhaice, ca text ritual în cadrul unui ceremonial de trecere [49], să încercăm o analiză a diferitelor ei elemente, legate de înghițirea pe jumătate, din această perspectivă.

Astfel, în categoria 1) *ritului de separație*, includem următoarele episoade : plecînd de la casa părintească, voinicul cere armele de mire, armele strămoșești, de la tatăl său ; cu aceste arme, el își alcătuiește un brîu magic cu funcție apotropaică [50]. Urmează apoi 2) *un ritual de marjă*, descris simbolic în baladă prin înghițirea pe jumătate a voinicului de către șarpe, ipostază în care petrece un timp ritual. După cum arată Arnold van Gennep [51], riturile de marjă constituie o secțiune importantă în logodnă și inițiere. De asemenea, adăugăm noi, ele ocupă o pondere însemnată și în ceremoniile înfrățirii de cruce la români, în special în cazul particular al fraților lunatici și zîuatici [52]. Aceasta ar explica prezența în baladă a episodului frăției de cruce dintre voinic și străinul care îl salvează din încleștarea șarpelui. Ritualul de trecere descris de baladă se încheie cu 3) *un rit de agregare*, descris de episodul salvării voinicului din gura șarpelui de către un străin, voinicul și străinul devenind, în urma acestei acțiuni, frați de cruce.

Un amănunt, nu lipsit de semnificație în economia baladei, este faptul că șarpele care înghite pe voinic *nu este un șarpe oarecare*, ci este chiar *șarpele casei:* „Șarpile că-i răspundea.../Dar știi mă-ta ce-ți făcea,/ Lapte-n strachină-ți punea,/Cu lingura mă ciocneai,/Măselele-mi fărîmai,/Și beam lapte sîngerat" [53]. Vechile credințe românești vorbesc de șerpi buni care păzesc casa. Fiecare casă are un astfel de șarpe și el devine atît de familial încît mănîncă laptele din blid cu copiii casei [54]. Șarpele de casă

---

[47] Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Mouton, 1969, p. 4.

[48] Aceste trei categorii de rituri nu sînt de obicei în mod egal dezvoltate în cadrul unui ansamblu ceremonial. Riturile de separație predomină în funeralii, cele de agregare în căsătorie, iar riturile de marjă pot constitui o secțiune importantă în logodnă și inițiere, cf. Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 14.

[49] În lucrarea sa *Frăția de cruce și alte înrudiri sufletești la români* (Bîrlad, 1920, p. 4), Tudor Pamfile arată că, „*înainte de a părăsi casa părintească, feciorul își știe cînta povestea șarpelui* intrat în sîn, de care nu-l poate mîntui decît iubita lui". Într-o astfel de baladă, *Petrea Voinicul* (Ovid Densușianu, *Flori alese din cîntecele poporului*, București, E.P.L., 1966, p. 223), aflăm că : „Strigă Petrea, de la junci / [...] ; M-am culcat ș-am adormit / Și la mine a venit / Șarpe laur, / Bălaur ; / Jumătate m-a mîncat, / Jumătate nu mă poate / De curele-nțintelate / [...] ; Maică bagă mîna-n sîn / Să mă cureți de venin". Mama însă îl refuză și voinicul este salvat de iubita lui. Prezența în această baladă a unor elemente de contaminare cu balada *Șarpele*, anume episodul înghițirii pe jumătate, sugerează posibila apartenență în trecut, a celor două balade, la același ceremonial al înghițirii pe jumătate, împlinit cu ocazia unui rit de trecere (plecarea de acasă, consacrarea, înfrățirea de cruce, inițierea etc.).

[50] Comentînd riturile de trecere, A. van Gennep (*op. cit.*, p. 46) atestă la îndeplinirea lor „folosirea legăturii sacre, a corzii sacre, a nodului, la fel ca și analoagele lor, centura, inelul, brățara etc.".

[51] Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 14.

[52] Tudor Pamfile, *Frăția de cruce și alte înrudiri sufletești la români*, Bîrlad, 1920, p. 7—12. ; S.Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, București, 1899, p. 84—87.

[53] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. IV, p. 70.

[54] Artur Gorovei, *Șarpele de casă*, în „Analele Academiei Române", Mem. secț. lit., tom. XI, București, 1942, p. 3 ; Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 388.

nu trebuie ucis, cine îl omoară, nu-i mai trăiesc copiii [55]. Pe de altă parte, i se dedicau patru sărbători pe an : Sfinții Mucenici (9 martie), Alexiile (17 martie), Blagoveștenia (25 martie) și Soborul Blagoveștenilor (26 martie). În aceste zile nu se lucra și aveau loc anumite practici magice : se aprindeau bucăți de cîrpe, care se puneau prin toate locurile mai umblate, pentru paza de șerpi, care învie în această perioadă [56]. De ziua *joimarilor* (zi a morților) se făceau focurile la morminte pentru a încălzi morții ; de asemenea se făcea foc cu bozi în bătătura casei pentru șerpi [57]. Este de presupus că, asemeni egiptenilor, celților, grecilor, germanilor, slavilor, indienilor [58], și la români șarpele casei era un *genius loci*, protector, reprezentînd în același timp și spiritul strămoșilor. În acest sens, cea mai importantă sărbătoare a morților, moșii de primăvară, poate fi asociată cu credința generală că șerpii învie în această perioadă (martie, aprilie), astfel că moșii (strămoșii) își fac apariția sub forma șerpilor.

O altă caracteristică a șarpelui înghițitor, care i-ar putea atesta apartenența la straturi de cultură foarte vechi, este aceea că el deține piatra nestemată : „Căpățîna-i rămînea/Și-nceapea de mi-ș vorbea :/ « Măi voinice iortomane,/Caută-n căpățîna mea ;/Vere, ce vei găsî-n iea ?/ Găsești chetri năstămate/De lumină țara toată/Tot din Olt pînă la baltă »"[59] sau : „Șarpele ce mi-ș zicea ?/« Moldovene, dumneata,/Scoate paloșu din teacă/Și crapă-mi tu capu-n patru,/C-am o piatră năstămată/De pălește lume toată »" [60].

Din folclor aflăm că, pentru a face piatra nestemată [61], „se adună mii și mii de șerpi, toți pun capetele unul lîngă altul și suflă, stupesc niște spumă de se face coșcogea movilă ; pe aceea atîta o fierb, pînă se face piatră scumpă" [62]. Bazat pe observația acestei acuplări a șerpilor, Plinius spune că bula de șerpi rezultată din această acuplare nu este altceva decît „ovum anguinum" (oul de șarpe), simbol al secretului cunoașterii, totdeauna în relație cu Dionysos-Zagreus, șarpele-berbec al tracilor, despre care tradiția spune că s-ar fi născut dintr-un ou [63]. Piatra scumpă pe care o deține șarpele din baladă, după toate probabilitățile este o ipostază a acestui *ovum anguinum* (imaginat și ca ou al lumii) din credințele tracilor.

O străveche credință păgînă, despre tatăl primordial în ipostaza de șarpe, arată că acesta în timpul disoluției cosmice locuia într-un ou. Episodul mitic apare figurat printr-un ou încolăcit de șarpe [64]. Această imagine amintește frapant „oul legat cu ață peste vîrf și mijloc", cu ajuto-

---

[55] Gh. Ceaușanu, *Superstițiile poporului român*, București, 1914, p. 330.

[56] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, București, 1899, p. 168 ; Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 146.

[57] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea* ; răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu, București, Ed. Minerva, 1976, p. 181.

[58] A. Nour, *Credințe, rituri și superstiții geto-dace*, București, 1941, p. 62—70. ; Z.P. Sokolova, *op. cit.*, p. 87, 106—110.

[59] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. I, București, E.P.L., 1967, p. 561.

[60] Aurelian I. Popescu, *op. cit.*, p. 53.

[61] Această piatră nestemată o regăsim în basmele din ciclul animalelor recunoscătoare. *Ea este mărgica de sub limbă pe care o are tatăl șerpilor* și are darul de a împlini orice dorință ; vezi Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, București, 1978, Ed. Minerva, p. 412—413.

[62] Elena Niculiță Voronca. *Datinile și credințele...*, p. 810.

[63] Olivier Beigbeder, *Lexique des symboles*, Paris, Zodiaque, 1969, p. 381.

[64] George Stanley Faber, *op. cit.*, vol. I, p. 188 și de asemenea planșa I, fig. 1.

rul căruia este invocat șarpele tată (moș Apeș) în folclorul nostru, într-un *Descîntec de potolire a dușmanilor* [65] : „Tu, moș Apeș,/Ai să ieși,/Dar n-ai să ieși tu,/Ci să iasă băieții tăi,/Să iasă archireii tăi [...]/, Eu ție ți-oi da/Un cal [...]/, Încă și ce mi-oi mai cere,/Numai fă ce-ți stă în putere". Descîntecul se face cu un ou legat cu o ață peste vîrf și mijloc, după ce oul a stat în bălegar trei zile [66].

Simbolul pietrei nestemate ca atribut al șarpelui sau dragonului (balaurul din basmele noastre) este de origine orientală. Zeițățile indiene, jumătate oameni și jumătate șerpi, așa-numiții *nâgas*, purtau pe frunte o piatră nestemată [67], asimilată adesea cu cel de-al treile ochi al lui Shiva, esență a principiului divin. În China, atributul distinctiv al dragonului, șarpele înaripat, strămoșul celest al dinastiilor regale, era *perla dragonului* [68]. Această perlă avea variate semnificații, ea reprezenta esența divină, tunetul, principiul vital etc. [69]. În acest sens, în China exista un festival al dragonului, cînd pe străzi era purtată simbolic imaginea unui dragon, alături de care mergea un om ținînd în mîini o minge mare roșie, simbol al pietrei nestemate (perlei). Această piatră este atestată ca simbol solar [70].

Astfel, șarpele care îl înghite pe voinic se dovedește un șarpe aparte : 1) *el este chiar șarpele casei* (simbol al strămoșilor) ; 2) *deține piatra nestemată*, atribut al șarpelui dragon, strămoșul oriental al dinastiilor divine ; 3) *este un șarpe celest*, căci în unele variante ale baladei, în acest sens, se fac referiri clare : „Ea atuncea-l blestema/Și Dumnezeu se-ndura/Și ruga i-o asculta,/*Șarpe din cer trimetea*" [71] sau : „Și șarpele că zbiera :/[...] « Și de mine n-ai scăpa/Nici în cer, nici pe pămînt/Și nici *sus la Dumnezeu,/Unde-am judecat și eu* »" [72] și 4) *șarpele înghite într-un mod inedit voinicul, pe jumătate și de la picioare spre cap.*

Toate aceste atribute conturează un interesant personaj mitologic : jumătate om și jumătate șarpe, avînd calitatea unui *agatho daimôn*, deținător al pietrei nestemate și venind din cer. Acest personaj reprezintă simbolul strămoșului (monstru arhaic), la care se face apel în cadrul ritualului de trecere (cel mai probabil cu scop de inițiere și consacrare odată cu atingerea vîrstei nubile), descris de baladă [73].

În concluzie, remarcăm originalitatea ipostazei inedite în care geniul popular își reprezintă arhaicul strămoș jumătate om și jumătate șarpe. Înghițirea pe jumătate a voinicului de către șarpe este o reprezentare

---

[65] Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, București, 1900, p. 667.

[66] *Ibidem*, p. 667.

[67] Heinrich Zimmer, *op. cit.*, p. 65.

[68] Donald A. Mackenzie, *The migration of symbols and their relations to belifs and customs*, London, Trubner and Co. Ltd., 1926, p. 80.

[69] Beryl Rowland, *Animals with human faces*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1973, p. 66.

[70] Donald A. Mackenzie, *op. cit.*, p. 80.

[71] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. IV, p. 56.

[72] *Ibidem*, p. 61.

[73] În Melanezia, Africa și America, ritualurile de consacrare sînt foarte asemănătoare. Ele presupuneau moartea și renașterea rituală a celui consacrat. Moartea era reprezentată de *răpirea tînărului ce trebuia consacrat de către duhurile sau sufletele strămoșilor, care apăreau sub formă de animale* ; cf. Z.P. Sokolova, *op. cit.*, p. 130. Foarte răspîndită era și credința că aceste duhuri ale strămoșilor apăreau sub forma șerpilor, *ibidem*, p. 110.

logică și plauzibilă, un eveniment firesc în lanțul complex al elementelor epice descrise de baladă, în baza unei vechi culturi locale. Asistăm la un mod de a crea (sau de a recrea), activ și inteligent, conținutul unui simbol străvechi și cu valențe multiple. Arhaicul strămoș jumătate om și jumătate șarpe este reconstituit din doi eroi diferiți, dar sufletește legați, voinicul și șarpele casei.

Cu această ocazie subliniem aspectul inedit al simbolismului șarpelui în folclorul românesc. În culturile tradiționale și mai ales în folclorul balcanic (cel puțin în balade) nu este semnalată după știința noastră nici o ipostază rituală care să presupună *înghițirea pe jumătate* a unui voinic de către șarpe [74].

Este important de notat că elementele epice ale baladei legate de episodul înghițirii pe jumătate (personajul jumătate om și jumătate șarpe, originea celestă, piatra nestemată) aparțin unor straturi de cultură foarte vechi, în marea lor parte de tradiție orientală.

Persistența și viabilitatea, într-o ipostază originală, a acestor tradiții în folclorul nostru, precum și a altor motive, credințe și obiceiuri legate de simbolul șarpelui, dovedesc importanța acestui străvechi element de cultură universală în viața și istoria poporului nostru.

Prezența în folclor a unui motiv atît de vechi, arhaicul strămoș jumătate om și jumătate șarpe, transmis de milenii, creat și recreat într-o formă originală și viabilă, dovedește persistența și continuitatea însăși a poporului român, pe teritoriul de formare a lui și a limbii sale, din stadii preistorice, ancestrale. Căci legătura cu pămîntul a unui popor nu o face numai cultura sa materială, dar — și poate în primul rînd — cultura sa spirituală, reprezentînd tradiții ancestrale de o mai mare profunzime și de o mai vie legătură cu tot ceea ce a însemnat viața unui popor și neam pe parcursul mileniilor.

ÉLÉMENTS ARCHAÏQUES DE LA CULTURE ROUMAINE DANS LA BALLADE DU «SERPENT»

Résumé

L'auteur discute de près l'épisode moins analysé de la ballade roumain *Le Serpent*, dans lequel il s'agit du héros avalé à moitié, c'est-à-dire des jambes à la taille, par un serpent.

Ainsi on peut considérer que la ballade fait circuler l'image symbolique d'un ancêtre mi-homme, mi-serpent, décelable dans la préhistoire de grandes civilisations universelles.

---

[74] În bilinele ruseşti, cum a fi *Dobrînia şi şarpele*, şarpele ca simbol al unui genius loci înghiţitor îşi *înghite pe de-a întregul* victimele. De asemenea, înghiţirea voinicilor de către şarpe nu reprezintă o acţiune în cadrul unui ritual de trecere ; vezi S. I. Vasilenok, *Ustnoe poeticeskoe tvorcestvo ruskogo naroda*, Moscova, Iz. Moskov. Univ., 1954, p. 103 — 105 şi *Ruskie narodnîie bîlinî*, Moscova, Detghiz, 1958, p. 104—111

L'image inédite de l'ancêtre homme-serpent paraît dans la ballade à propos de la cérémonie d'un rite de passage, le plus probable à l'occasion de l'accomplissement de l'âge de la puberté par le jeune homme (donc un rite de passage dans le but de consécration).

On souligne le caractère inédit du symbole du serpent dans le folklore roumain, par l'originalité de l'hypostase où s'avère l'ancien symbole universel du mythique ancêtre mi-homme, mi-serpent. Celui-ci est constitué de deux héros tout à fait différents, mais spirituellement très liés, le jeune homme et le serpent de la maison, qui l'avale à moitié, des pieds jusqu'à la taille.

Les éléments épiques de la ballade, se référant à l'épisode du héros avalé à moitié, appartiennent aux niveaux de culture très ancienne, pour la plupart d'origine orientale. La persistance et la viabilité de ces éléments de culture archaïque dans le folklore roumain constituent un argument de plus en faveur de l'idée de la continuité ininterrompue, sur son territoire, du peuple roumain avec sa vie et son important substrat culturel.

CONSIDERAȚII ETNOGRAFICE ASUPRA FENOMENULUI DE „ÎNTEMEIERE" A AȘEZĂRILOR*

ION GHINOIU

A intrat în obișnuința cercetătorilor de a aprecia vechimea așezărilor (sate, orașe) și uneori a statelor în raport cu prima lor atestare documentară. Consemnarea pe lut, piatră, bronz, pergament, hîrtie a anului întemeierii ar fi informația documentară ideală cu care ar trebui să opereze omul de știință. Din păcate, documente referitoare la fenomenul de întemeiere sînt foarte rare ; de aceea mitul și legenda rămîn, mai ales pentru unele perioade vechi ale societății umane, singurele puncte de sprijin.

★

Înființarea așezărilor echivala în vechime cu săvîrșirea unor adevărate acte de creație, a unor opere durabile cu semnificații nemărginite pentru generațiile descendente. George Călinescu vorbind despre cele patru mituri românești : Traian și Dochia, Miorița, *Meșterul Manole* și Zburătorul considera că reprezintă tot atîtea probleme fundamentale : nașterea poporului român, situația cosmică a omului, *problema creației* și sexualitatea [1]. În admirabila sa exegeză asupra religiilor, Mircea Eliade [2] susține adesea că mitul cosmogonic, cel care explică creația prin uciderea uriașului primordial, stă la baza tuturor riturilor legate de *o operă*, de *o creație*, de *o lucrare*. Responsabilitatea apăsa greu pe umerii întemeietorului, care cîștiga puterea de decizie numai după consultarea oracolelor [3].

---

* În această formă lucrarea a fost prezentată în decembrie 1978 la sesiunea științifică a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice consacrată sărbătoririi a 60 de ani de la constituirea statului național unitar român. Lucrarea reprezintă numai o încercare de a descifra mecanismul întemeierii așezărilor în epocile străvechi, înainte de consemnarea lor documentară. Corelația cu documentele scrise și cu cercetările întreprinde de H. H. Stahl asupra satelor devălmașe românești urmează a fi efectuată ulterior.

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Ed. Fundației, 1941, p. 61—65.

[2] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964.

[3] Una dintre cele mai vechi informații asupra fenomenului de întemeiere a orașelor prin tehnica consultării oracolelor a fost lăsată de Strabon : „... atunci cînd Myschellos și Arhias s-au dus la Delfi să consulte oracolul, zeul i-a întrebat dacă preferă sănătate sau avuție. Arhias a ales avuția, Myschellos sănătatea ; atunci oracolul a atribuit spre întemeiere primului Siracuza și celui de al doilea Crotona". Vezi M.I. Finley, *Vechii greci*, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 49.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 197—204, București, 1979

Preoții oracolului din Delfi s-au dovedit bine informați asupra condițiilor geografice optime pentru amplasarea așezărilor. În acele vremuri așezările se întemeiau spontan. Orașul Alexandria, de pildă, a fost schițat *ex nihilo* cu dîre de făină, care se întretăiau în unghi drept; Ptolemeu a fost chiar supranumit Polyorcet, adică fondator de orașe [4].

Pe teritoriul României nu cunoaștem să se fi păstrat tradiția întemeierii așezărilor pe baza oracolelor, ca în lumea antică greacă și romană. Alegerea locului așezării sau construcției era lăsată pe seama viselor, determinată în cadrul unei vînători rituale (așezarea se amplasa pe locul uciderii animalului), de tragerea cu arcul și prin alte practici magice. Foarte cunoscută era însă vînătoarea rituală. Pentru a face să dureze o așezare, o construcție, aceasta trebuia *animată*, adică să primească o viață și un suflet. După relatarea lui Ovidiu despre înființarea Romei, în mijlocul unui cerc s-a săpat o groapă umplută, după efectuarea jertfei rituale închinate întemeierii, cu pămînt. În mentalitatea arhaică transferul vieții era posibil numai prin sacrificiul uman sau animal, violent. Printr-un îndelungat proces de contaminare, vînătoarea rituală a pătruns și în alte domenii ale vieții sociale tradiționale. De pildă, în cadrul ceremonialului nupțial mirele descoperă simbolic casa miresei după tehnica vînătorii rituale. Căprioara, urmărită de un grup de vînători, este motivul poetic cel mai frecvent al oratiilor spuse la casa miresei, în momentul sosirii nunții. În acest caz, limbajul simbolic este mai explicit decît textul folcloric; participanții poartă arhaicele arme de vînătoare — ciomegele, pe care le folosesc simbolic aruncîndu-le peste casa miresei. Dealtfel, sinonimia dintre expresiile „a se căsători" și „a face casă" poate fi înregistrată și astăzi în unele zone etnografice ale României. Sensul străvechi al expresiei „a face casă cu cineva" era cel de *întemeiere a unui sălaș sacru*, unde aveau să se nască urmașii.

Problemele referitoare la magia găsirii „locului curat" și alegerea materialului de construcție, la așezarea fundamentului și jertfa zidirii, la terminarea construcției și mutarea în casă nouă au stîrnit adesea interesul științific al cercetătorilor. Fără a fi epuizate, acestea au fost tratate de Ion Taloș într-o interesantă lucrare dedicată legendei Meșterului Manole [5]. Multe practici magice, ca de pildă sacrificiul prin substituire al păsărilor și animalelor, au supraviețuit ca o reminiscență a obiceiurilor precreștine pînă la mijlocul secolului al XX-lea. Urme ale sacrificiului uman au fost depistate în munții Făgăraș la întemeierea stînelor sau pentru prosperitatea turmelor de oi, iar practica zidirii umbrei omului am consemnat-o în anul 1960 în satul Alexandru Ioan Cuza, județul Ilfov.

Semnul ritual care a rămas pînă astăzi simbol al întemeierii oricărui adăpost stabil (casă, mormînt, așezare) este *stîlpul* din lemn sau piatră [6]. Etnologii consideră că stîlpul își are originea în arborele sacru amplasat în centrul așezărilor. În mitologia românească s-a păstrat amintirea unor arbori consacrați descălecătorilor de țară, întemeietorilor de sate, luptă-

---

[4] Jacqueline Beaujeau-Garnier, G. Chabot, *Geografia urbană*, București, Ed. științifică 1971, p. 108.

[5] I. Talos, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Ed. Minerva, 1973.

[6] I. Ghinoiu, *Permanențe istorice în peisajul rural contemporan*, în „Rev. etn. folc.", tom. 22 (1977), nr. 2.

torilor pentru libertate socială și națională. Mituri interesante pot fi însă culese despre arbori existenți și astăzi : stejarii din cimitirul satului Frumușelu—Vaslui, pluta din centrul satului Alunu — Vîlcea etc. Stîlpul apare în toate civilizațiile și culturile străvechi, fiind, prin excelență, o cultură universală. În India antică (sec. II î.e.n. — sec. VII e.n.) așezările aveau, de pildă, un stîlp înalt din lemn, piatră sau fier, în jurul căruia bărbații și femeile efectuau plimbarea rituală. Prin atingerea repetată cu latul mîinii drepte, stîlpul, considerat centrul teoretic al lumii, se prezenta de obicei lustruit și scobit la înălțimea unui om [7]. Efectuînd un alt popas documentar la cîteva mii de kilometri longitudine estică descoperim în regeștile cronici ale incașilor informații asemănătoare privind rolul ritual al stîlpului : „Cu această poruncă și îndatorire i-a pus tatăl nostru Soarele pe cei doi copii ai lui lîngă lacul Titicaca și le-a spus să pornească încotro vor voi, iar unde vor face popas ca să mănînce sau ca să doarmă să aibă grijă să înfingă în pămînt o vergea de aur [...], acolo voia tatăl nostru Soarele ca ei să se oprească și să-și facă lăcaș" [8].

Tradiția întemeierii așezărilor prin actul ritual al baterii parului sau stîlpului apare frecvent în legendele istorice românești : „Cînd se întemeia un sat, susține o tradiție înregistrată la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cel dintîi om bătea un par în pămînt, pe care îl considera ca fundament sau temelie. În jurul parului se construiau case și așa lua ființă un nou sat. Dacă satul are poziție bună toți îl binecuvîntează, dacă are poziție rea toți îl blestemă" [9]. Asemenea informații pot fi culese și astăzi în numeroase sate din Muntenia și Moldova : Bughea de Jos — Argeș, Suletea — Vaslui, Mircești — Bacău etc. Prin extensiune, acești stîlpi (pari, țăruși) se băteau în toate împrejurările care marcau începutul lucrărilor de importanță mai deosebită : construirea fîntînilor, amplasarea ariilor de treierat (armanelor) etc. Complet decodificat și desacralizat, obiceiul a fost efectuat și cu prilejul începerii construcției metroului din orașul București ; în cadrul unei ceremonii solemne s-a bătut în pămînt un stîlp din beton cu utilaje moderne de mare capacitate.

Stîlpul sacru se implînta în *centrul terenului* care urma să devină incintă a așezării. În același fel se proceda și la întemeierea cimitirului, care, conform mentalității populare, echivala cu o adevărată vatră de sat rezervată morților. Astfel de stîlpi se pot vedea încă în unele cimitire din Țara Zarandului (județul Arad). Stîlpii de întemeiere a așezărilor și cimitirelor nu trebuie însă confundați cu stîlpii implîntați la intrările în sat, de-a lungul drumurilor, la răscruci și pe hotare. Transformați sub influența creștinismului în cruci și troițe, stîlpii aveau semnificații magice legate de apărarea comunităților sătești împotriva unor personaje malefice, în special împotriva ciumei. *Baterea stîlpului echivala cu situarea și determinarea așezării în cosmos pornind de la un punct fix de iradiațiune.* „Pentru propria sa conștiință, scria Lucian Blaga, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin

---

[7] Jeannine Auboyer, *Viața cotidiană în India antică*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 144.

[8] Garcilaso de la Vega „El Inca", *Regeștile cronici ale incașilor*, București, Ed. Univers, 1974, p. 47.

[9] Informația a fost culeasă de la înv. pr. A. Nistor din satul Pietroasele, jud. Buzău, la începutul secolului al XX-lea.

cosmic, într-un mers de viață totalitar" [10]. Din punctul de vedere al istoriei religiilor, simbolismul *Centrului lumii* este o creație a populațiilor de vînători și păstori, deci mai vechi decît riturile sîngeroase de construcție atribuite populațiilor de paleo-cultivatori[11]. Orientarea stîlpului se efectua, presupunem, după practici rituale complicate : alinierea într-o anumită direcție stelară, în timpul unei ceremonii nocturne sau, în orice caz, în timpul unei zile însorite. După unele tradiții, Ștefan cel Mare stabilea locul construcției bisericilor după un ritual care cuprindea, printre altele, tragerea cu arcul : „Unde a căzut săgeata arcului său a fost clădită episcopia Hușilor și mănăstirea Tazlăului". Stîlpul, punct de sprijin sacru cu concentrare maximă de credințe și simboluri străvechi, era numai începutul fenomenului complex de întemeiere a așezării.

Conform tradiției, *mărimea vetrei* satului se stabilea prin tragerea cu arcul de la stîlpul așezării în toate direcțiile. Reperele obținute prin căderea săgeții erau unite print-o brazdă de plug, după un ritual pe care nu am reușit să-l reconstituim. Plugul era tras de „doi boi negri", de „doi boi frați", de „doi boi negri la păr", de „doi bivoli", de „doi boi gemeni și doi frați gemeni" etc. Determinarea formei și mărimii vetrei satului prin tragerea cu arcul, după unele tradiții recente prin tragerea cu arma, avea drept scop delimitarea unei *suprafețe rotunde* ale cărei limite puteau fi apărate simbolic din centrul ei. Deducția este sprijinită de un vast material etnografic și de unele considerente de ordin metafizic. De pildă, pornind de la credința că sfera este corpul cel mai perfect, întrucît toate punctele de pe suprafața ei sînt egal depărtate de centru, Pitagora a presupus că Pămîntul este rotund. Din conturul ritual al cercului s-au născut în realitate așezări pătrate, dreptunghiulare. Chiar și atunci cînd existau condiții de teren mai puțin prielnice se pornea de la o formă geometrică ideală. Această formă, ca idee pură, este de conceput numai ca pătrat înscris într-un cerc. Figura care reunește cercul și patratul era numită în indiana veche *mandala*, reprezentare întîlnită des în domeniul larg al obiceiurilor și practicilor magice. Ceremonia cercului și cvadripartiția planului așezărilor sînt, așa cum argumentează Karl Kerényi, compatibile [12]. Forma ideală de apărare a unui teritoriu a fost, fără îndoială, cercul. Adăposturile pastorale, mai ales strungile oilor din zona pășunilor alpine, sînt construite și astăzi sub formă de cerc, datorită avantajului ce îl prezintă pentru apărarea turmelor împotriva sălbăticiunilor pădurii. Pînă la începutul secolului al XX-lea locuitorii Cîmpiei Române care înnoptau la terenurile agricole depărtate de sate își strîngeau seara căruțele în cerc pentru a se apăra de eventualele atacuri de peste noapte : „Seara, spunea un bătrîn din Vișina — Dîmbovița, se strîngeau cîte 8—10 căruțe în cerc. În mijloc aprindeam focul pentru gătirea mîncării. Se zicea că tragem la otac" [13]. Din instinct animalele se apără tot în cerc și nu este exclus ca acest mijloc de apărare să fi fost însușit și de către om. Tehnici asemănătoare, de pildă aruncarea securii sau ciomagului dintr-un punct central, se foloseau și

[10] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Izvoade*, București, Ed. Minerva, 1972, p. 43.

[11] M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan. Études Comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris. Payot, 1966, cap. V.

[12] Karl Kerényi, *Despre origine și întemeiere în mitologie*, în „Secolul XX", 1978, nr. 2—3, p. 77—86.

[13] Informație primită de la Marin Negre, 70 de ani, Vișina, județul Dîmbovița.

pentru determinarea formei și mărimii gospodăriilor și prisăcilor. Faptele sînt sigure deoarece documentele istorice vechi indică, adesea, întinderea dreptului de proprietate după aceeași tehnică magică : „cît poate să arunce un om cu bîta în toate părțile" [14] sau „cît poate un voinic să azvîrle cu securea în toate părțile, cum este obiceiul din moși strămoși" [15] etc.

Tradiția tragerii brazdei de plug în jurul satului apare frecvent în informațiile etnografice și folclorice românești. Brazda de plug este aproape nelipsită din legendele de întemeiere a așezărilor și cetăților romane [16]. Ceremonialul tragerii brazdei de plug s-a păstrat la români și ca urmare a celor două valuri de pămînt construite de romani, numite popular Brazda lui Novac sau Troian. Brazda, simbol sacru care delimita inițial numai vetrele așezărilor, a fost extinsă în scopul apărării militare a unor vaste teritorii (Brazda lui Novac de Nord, Brazda lui Novac de Sud) și mai tîrziu ca linie de demarcație între Țara Românească și Moldova. „Ca să populeze țara, susține o legendă culeasă din zona Muscelului, după ce a alungat pe tătari, Negru Vodă a făcut tîrg de scule femeiești, dincoace de *Brazda Moldovei*. În toiul tîrgului bărbații s-au aruncat și și-au luat neveste moldovence. Cînd au venit moldovenii cu oastea să le elibereze, femeile n-au mai vrut să mai plece de la soții lor" [17]. Brazdele de plug se trag și astăzi în lungul frontierelor de stat fără ca cineva să se mai gîndească la semnificația lor magică avută inițial.

Brazda satului a primit treptat sensuri economice precise, care au supraviețuit pînă la începutul secolului al XX-lea sub diferite denumiri : „Satul se înconjura roată cu *gardul țărinii*. Fiecare gospodar își săpa în dreptul casei lui, către cîmp, un șanț adînc. Pe pămîntul scos în afară și pe șanț creșteau schini și cătină. Nici vită și nici om nu putea trece șanțul. În sat intrai numai pe poarta țărinii, care se închidea pe timpul nopții" ; „Pe locul unde este astăzi satul Murgeni a fost un sat vechi numit Țolica. Satul s-a stricat din cauza unui boier care a dat foc bisericii în noaptea de Paște. Locuitorii lui au format atunci satul acesta Șuletea. În jurul lui s-a tras *brazda țărnii*" etc. Alături de funcția economică, brazda satului îndeplinea și o funcție de apărare (împiedica pătrunderea răufăcătorilor, frecvent a turcilor, veniți în grupuri răzlețe pentru jaf).

Documentele istorice și etnografice evidențiază numărul mare al satelor care și-au mutat vatra din cauza războaielor, a jafurilor întreprinse de turci și tătari, a epidemiilor de ciumă și holeră. Mutarea vetrelor de sate presupunea însă repetarea practicilor tradiționale de întemeiere și perpe-

---

[14] I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, I, București, 1913, p. 25.

[15] G. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, V, Iași, Ed. Viața românească, 1929, p. 193—194.

[16] Pentru unele similitudini cu tradițiile românești, redăm pe scurt legenda întemeierii Romei : „... Gloria întemeierii Romei revenindu-i lui Romulus, acesta a trecut imediat la fapte, trăgînd o brazdă cu plugul în jurul Palatinului. Pămîntul aruncat afară simboliza zidul cetății, brazda însăși șanțul și, în locul rezervat porții, plugul ridicat în sus lăsa o trecere spre exterior". Legenda susține că Remus încercînd să ridiculizeze „zidul" și „șanțul" de pămînt le-a trecut dintr-o săritură, fapt pentru care fratele său Romulus îl omoară zicînd: „Așa să piară oricine va trece în viitor zidul meu". Din acest sacrificiu sîngeros, primul dar oferit divinității Romei, poporul avea să se înspăimînte de ceea ce va urma. La mai bine de 700 de ani de la fondarea Romei, Horațiu o va considera un fel de păcat originar ale cărui consecințe trebuia să provoace pierzania cetății, împingînd fiii săi la masacru. Vezi în acest sens, P. Grimal, *Civilizația romană*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 16.

[17] C. Rădulescu Codin, *Muscelul nostru*, Cîmpulung, [f. ed.], 1922, p. 63.

tuarea unor obiceiuri milenare pînă aproape de zilele noastre. Prestigiul întemeietorilor se dezagrega în cazul spargerii satului și mutării vetrei în alt loc. Diminuarea și chiar anularea cultului pentru moșii și strămoșii întemeietori ai unei așezări fără sorț de izbîndă era condiția necesară pentru a purcede la o nouă întemeiere. Sistemul funcționa și în alte împrejurări, de pildă despărțirea văduvei de soțul mort prin diferite mijloace magice pentru a face posibilă recăsătoria.

După ritualuri consacrate se determina și moșia așezărilor, adică terenurile productive din jurul vetrelor din care locuitorii urmau să-și cîștige existența. Practicile săvîrșite cu această ocazie nu aveau în vedere apărarea comunității sătești de atacul dușmanilor sau oprirea prin mijloace magice a epidemiilor devastatoare ; criteriul dominant era ocuparea unei suprafețe de pămînt în raport cu nevoile alimentare și puterea de muncă a locuitorilor. Documentele istorice vechi referitoare la întemeierea unor sate confirmă pe deplin această ipoteză : anul 1411 „...și hotarul locului aceluia pustiu să fie cît va putea apuca să stăpînească din destul pentru un sat" [18] ; anul 1502 „Iar hotarul acestui sat să fie cît vor putea să folosească douăzeci de case din destul" [19] ; anul 1559 „...cît poate să trăiască un sat din destul și cu 40 de case" [20] etc. Lipsa cunoștințelor după care apreciem astăzi fertilitatea solului și productivitatea pămîntului îi determina pe întemeietorii satelor să recurgă din nou la practici magice pentru fixarea unor suprafețe, a căror mărime optimă era extrem de greu de apreciat : „cît va putea apuca să stăpînească", „cît poate să trăiască un sat din destul", „cît vor putea să folosească 20 de case". Magia a constituit, într-adevăr, un substitut justificat (psihologic eficient sau de accesibilitate psihologică) pentru rezolvarea unor probleme umane foarte presante pentru care omenirea din fazele îndepărtate de dezvoltare nu dispunea de alte procedee și deci era singura încercare posibilă de adaptare la viață și chiar la supraviețuire [21]. Mărimea moșiei era, de cele mai multe ori, egală cu suprafața ce o putea înconjura un om călare sau pe jos în timp de o zi sau de o zi și o noapte. Alteori lungimea razei moșiei era egală cu rezistența fizică a unui locuitor ales de comunitatea sătească pentru a transporta în spate un sac cu pămînt din centrul așezării spre limitele moșiei fără a lăsa povara jos. După alte informații etnografice, hotarele se extindeau pînă în punctele unde nu se mai auzea toaca de lemn special bătută în mijlocul vetrei satului. Deducem deci că forma arhaică a hotarelor a fost tot rotundă, conform undelor de propagare concentrică a sunetelor. Alături de exemplele citate, forma rotundă este sugerată de însuși termenul *ocolniță*, folosit atît de frecvent în documentele istorice pentru a desemna operațiunea înconjurării moșiei cu semne de hotar. Datorită morfologiei terenurilor și operațiunilor agrimensurale care urmăreau distribuirea echilibrată a pămînturilor (arabil, fînețe, pășuni, păduri etc.), între satele-matcă și satele-roi, între satele vechi și satele noi, forma rotundă a hotarelor

---

[18] *Doc. priv. ist. Rom.*, A, XVI, București, Ed. Academiei, 1953, vol. III, nr. 65, p. 50.
[19] *Doc. priv. ist. Rom.*, A, XVI, București, Ed. Academiei, 1951, vol. I, nr. 10, p. 11.
[20] Doc. priv. ist. Rom., A, XVI, București, Ed. Academiei, 1952, vol. II, nr. 115, p. 112
[21] Tr. Herseni, *Literatură și civilizație*, București, Ed. Univers, 1976, p. 109.

poate fi consemnată astăzi ca o excepție și nu ca o regulă generală. Forma mai mult sau mai puțin rotundă a existat într-o epocă extrem de veche, cînd cercul putea fi dedus cu ușurință din linia orizontului. Granița naturală a cîmpului vizual care se constituie într-un inel închis a fost preluată drept model și pentru forma hotarelor așezărilor. O nouă lume, oricît de mică ar fi fost, era imaginată și construită ca model al marelui Cosmos. Spre deosebire de vetrele așezărilor care aveau suprafețe mici, de unde și zicala populară „Satul mic și rotocol,/Îi dau repede ocol", ocolnițele aveau suprafețe apreciabile, determinate nu numai de brazda plugului, ci și de pășunatul turmelor de oi. Atîta timp cît interdicțiile impuse de mentalitatea magică au fost suficient de puternice, așezările și-au păstrat deci forma aproximativ rotundă.

În vechime hotarele intersătești se fixau după obstacolele naturale (ape, culmea dealurilor și munților) sau după unele repere aproximative. În Colinele Tutovei hotarul este numit și astăzi „zare". Hotarele, odată stabilite, aveau valoare absolută; cei care încercau să deplaseze sau să suprime reperele se expuneau unor sancțiuni severe aplicate de justiția locală. Hotarele intersătești datează din epoci mult mai vechi decît amintirea oamenilor, unele fiind chiar anterioare întemeierii țărilor românești. După o statistică efectuată de Henri Stahl, 80,3% din satele pomenite în primele documente din Moldova preexistau cu hotarele lor gata constituite în epoca formării statului feudal [22].

Prin creșterea densității populației și așezărilor valoarea pămîntului a crescut, acesta fiind supus unor tehnici agrimensurale din ce în ce mai perfecționate. Din disputa hotarelor între obștile sătești ni s-au transmis peste secole elemente deosebit de interesante pentru studiul civilizației și culturii populare românești. Deși domnul și divanul domnesc aveau la îndemînă încă din veacul al XV-lea texte de legi bizantine, pentru judecarea pricinilor de hotare se întrebuințau adesea legile nescrise, transmise oral, prin tradiție.

Hotarele intersătești, pe măsură ce deveneau mai disputate între obștile sătești învecinate, căpătau o semnificație magică mai accentuată. În gîndirea simbolică populară hotarul reprezenta zona de demarcație între sat și tot ce se găsește în afara acestuia. El trebuia să-și păstreze o valoare pozitivă unică : protejarea a tot ce se afla în interiorul său. Din acest motiv hotarul apărea în mentalitatea arhaică ca fiind circulat de diverse personaje malefice (ciuma, moartea, ielele) ; hotarul era locul nefast pentru amplasarea locuințelor, pentru somnul și odihna oamenilor ; pe hotare se îngropau sinucigașii, înecații și banditii ; pe hotare se jura cu brazda de pămînt pe cap etc. Procesul desacralizării limitei (perimetrului) vetrei satului s-a desfășurat paralel cu încărcătura magică asimilată de hotarul intersătesc.

De fixarea hotarelor se leagă o interesantă tradiție dinainte de consemnarea ocolnițelor prin zapise și documente scrise. Piatra de unde începea și se încheia ocolnița avea două *praveți* și se numeac sugestiv *cheotoare*. La acest punct cheie al ocolniței se bătea băiatul purtat anume în lungul hotarului pentru a-și aminti la bătrînețe semnele fixate de părinți, de moșii

[22] H.H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, Ed. Academiei 1958, p. 103.

și strămoșii săi. În condițiile în care oralitatea înlocuia uneori cu desăvîrșire scrisul și cititul, procedeul nu pare să fi fost lipsit de eficacitate. Obiceiul a fost preluat tîrziu de către boieri, care, așa cum ne relata un bătrîn din satul Merei, județul Buzău, băteau cîte un om „pe hotar ca să știe toată lumea pînă unde se întindea moșia lui". „Luatul de chică", „lovitul cu capul de pietre", „purtatul traistei cu pămînt pe cap" etc. sînt fapte etnografice certe, consemnate dealtfel și în documentele istorice.

În concluzie, ne-am oprit cu investigația asupra întemeierii celor mai mici și mai vechi celule de organizare socială și teritorială, urmînd să continuăm cercetarea etnografică privind cristalizarea unităților teritoriale ierarhice: cnezate, depresiuni-țări, voievodate. Pentru a aduce noi elemente semnificative la efortul științific comun de reconstituire treptată și obiectivă a îndelungatului proces istoric încheiat cu desăvîrșirea statului național unitar român este necesară adoptarea unei metodologii specifice ce o redăm sintetic prin zicala geografică „Cu izvorul se începe cunoașterea rîului".

CONSIDÉRATIONS ETHNOGRAPHIQUES SUR LE PHÉNOMÈNE DE LA «FONDATION» DES HABITATS

Résumé

L'auteur se propose de reconstituer le phénomène complexe de fondation des habitats en partant de la période préhistorique (exempte, par conséquent, de tout témoignage écrit) et en utilisant les arguments propres à la géographie.

C'est ainsi qu'il analyse les pratiques archaïques selon lesquelles s'effectuaient les processus suivants : le choix de l'emplacement du futur habitat, son orientation spatiale, ses références cosmologiques, la délimitation de l'enceinte sacrée, les limites propres de l'habitat, etc.

La conclusion qui s'impose à la suite de cette analyse est que la forme de ces habitats fut circulaire. D'où la relation au *Centre de l'univers*, comme champ symbolique qui n'est autre que la représentation mytologique propre aux populations de chasseurs et de bergers, par conséquent antérieure au sacrifice sanglant effectué par les premiers cultivateurs lors de l'édification d'une construction plus importante (légende de Meșterul Manole).

Les faits ainsi étudiés, bien que datés des milliers d'années, peuvent être reconstitués de nos jours grâce au riche matériel ethnographique et folklorique que l'on trouve encore chez les Roumains, témoignant une fois de plus de la permanence et de la continuité de cette population si étroitement liée, depuis des temps immémoriaux, à l'espace Carpato-Ponto-Danubien.

CRITERII PSIHOLOGICE ÎN DEFINIREA UNUI SISTEM DE CLASIFICARE A MUZICII POPULARE. DESPRE PROCESELE DE TRANSPOZIȚIE ȘI DE SUBSTITUIRE

GHIZELA SULIȚEANU

Urmărind activitatea laborioasă a grupului de studii privind sistematizarea și clasificarea muzicii populare din International Folk Music Council, se poate observa cum deseori — în tematica abordată de-a lungul celor peste zece ani de activitate [1] — sînt cuprinse și unele implicații de ordin psihologic, fără însă ca acestea să fie enunțate ca atare sau să fi fost tratate în mod special [2].

Se cunosc deja o seamă de date valoroase privind procesul percepției muzicii [3], ca și luarea în considerație a factorului uman — colectiv și individual — în complexul funcționalității folclorului muzical [4]. De asemenea, un accent deosebit în cercetarea etnomuzicologică contemporană îl prezintă studierea procesului realizării muzicii populare în anumite

---

[1] Aflată sub conducerea d-rului Oscar Elschek din R.S. Cehoslovacă, ea reunește specialiști din cele mai multe țări : Austria, R.S. Cehoslovacă, R.P. Bulgaria, R.D. Germană, R.F. Germania, Grecia, Irlanda, R.S.F. Iugoslavia, Olanda, R.P. Polonă, R.S. România, Suedia, R.P. Ungară, U.R.S.S. De la prima ședință ținută la Bratislava în 1965 și pînă în prezent, s-au realizat o seamă de rezultate valoroase privind problematica atît de complexă a sistematizării muzicii populare.

[2] Prin lucrările lor, Doris Stockmann, *Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Band 12, Berlin, 1966, II. Teil, p. 207—242, și în special *Zur Arbeit der Study Group of Folk Musik Systematization of I.F.M.C.*, în vol. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Krakow, 1973 ; Wolfgang Suppan, *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt Struktur, Modell und Typus in der Musik-Ethnologie*, în vol. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Krakow, 1973 ; Anna Czekanowska, *Die Wirklichkeit und die Möglichkeiten in einer modernen wissenschaftlichen Werkstatt*, în vol. *Methoden der Ethnomusikologischen Analyse*, Bratislava, 1975, Abstracts, p. 16, ne atrag chiar atenția asupra necesității de a se situa psihologia printre științele de apel ale etnomuzicologiei.

[3] Tratat pe larg în lucrările — teze de doctorat în științe psihologice — aparținînd lui: Robert Francès, *La perception de la musique*, Université de Paris, Faculté des Lettres, édit. J. Vrin, 1958 ; Ghizela Sulițeanu, *Psihologia folclorului muzical*, partea a treia, cap.I:, *Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*, mss., Universitatea București, 1974.

[4] În acest sens se relevă nu numai unul dintre punctele principale ale etnomuzicologiei, dar și obiectul altor două discipline înrudite : antropologia și sociologia muzicii.

configurații [5], cărora studii de morfologie le descoperă caracterul de sistem. La acestea se mai adaugă faptul că însuși locul important pe care operația comparării îl ocupă în problematica sistematizării muzicii populare ne poate conduce către adîncirea unor aspecte psiho-etnomuzicologice [6] prea puțin sau deloc urmărite pînă în prezent.

1. Astfel, în lucrarea de față, vom căuta să prezentăm foarte succint unele rezultate pe care cercetările de psihologie ale muzicii populare ni le-au putut oferi în problema atît de complexă a unei „*clasificări naturale*", *pornind de la unele constatări psihologice privind formarea procesului de conștientizare a sunetelor și intervalelor muzicale* [7]. Avem de a face cu un stadiu primar cînd muzica ne apare deja percepută ca atare în concepția umană, iar sunetul muzical diferențiat de toate celelalte sunete [8].

Or, atît la baza acestui proces, cît și pe parcursul evoluției muzicii populare pînă în zilele noastre, se relevă *prezența importantă pe care o dețin procesul psihologic de transpoziție* [9] *și cel de substituire* [10].

Procesul psihologic de transpoziție ne apare aplicat în muzică prin mutația unui interval sau fragment mai mare muzical la o înălțime diferită, păstrîndu-se o aceeași structură intervalică a formei inițiale. Această modalitate de execuție cu caracter de repetare aproximativ identică — ce îmbogățește dezvoltînd fondul melodic inițial — deține pentru muzica populară și atributul psihofiziologic perceptiv de a fi rezultatul unui proces nativ.

Procesul psihologic de substituire ne indică de asemenea un proces nativ și reprezintă posibilitatea de înlocuire a unui sunet muzical din cadrul unei melodii, printr-un altul cu o aceeași potențialitate funcțională sau aflat într-un stadiu de devenire către aceasta.

În ambele cazuri, avem de-a face cu procese ce vizează păstrarea unei aceleiași cantități, însă în diferite posturi. Atît transpoziția, cît și substituirea ne apar aici realizate pe baza unor procese de evoluție genetică spontană, petrecute din etapele timpurii ale muzicii și pînă în zilele noastre.

---

[5] Dealtfel noțiunea de *Gestalt*, preluată din psihologie și devenită centrul teoriei structuraliste, apare deseori în lucrările grupului de studii ale clasificării muzicii populare ca reprezentînd tipul sau modelul muzical supus operațiilor de sistematizare.

[6] Ce pot ține în aceeași măsură de ambele discipline și care prin valoarea lor interdisciplinară pot contribui la îmbogățirea cunoașterii fenomenului respectiv.

[7] Expuse pentru prima dată în lucrarea *G. Sulițeanu, Psihologia folclorului muzical, op. cit.*, partea a treia : *Psihologia structurii folclorului muzical. Procese psihofiziologice privind geneza și existența limbajului muzicii populare*, p. 265—547.

[8] Ținem seama că procesul de conștientizare muzicală s-a dezvoltat pe fondul unui stadiu procesual anterior, pe care l-am denumit „de preconștientizare muzicală", caracterizat prin execuția unor intervale inconstante în cuprinsul unei execuții. Avînd funcționalitatea de obicei de strigăte-semnale, acestea își dovedesc originea în intonații aflate la granița dintre limbajul verbal și cel muzical.

[9] Psihologic avem de a face cu atributul de configurație pe care stereotipul dinamic îl deține în formarea percepției. Încă în 1935, psihologul K. Koffka găsește că transpunerea melodică ca activitate perceptivă ne apare în cadrul teoriei gestaltiste ca una dintre legile percepției (K. Koffka, *Principles of Gestalt psichology*, New York, 1935, p. 290 și 460, apud Robert Francès, *La perception de la musique*, p. 190).

[10] Fenomenul de substituire are în vedere de asemeni un proces perceptiv pe baza existenței unor stereotipuri dinamice. Este ceea ce psihologul Jacques Brillouin înțelege prin modul activ de percepere a muzicii. *Sensation brute et perception musicale de la hauteur de sons*, în „Journal de psychologie normale et pathologique", no. 1—2, ian.-iunie, Paris, 1963, p. 187—194.

Pe această cale, s-a putut preconiza încercarea *unei operații de sistematizare, fundamentată pe un criteriu comparativ de înrudire genetică între diferitele tipuri muzicale* [11].

1.1. Putem spune că toți acei ce au fost preocupați de sistematizarea cîntecului popular au urmărit prin operația de clasificare evidențierea înrudirilor, prin apropierea nu numai a variantelor unui tip muzical, ci și a unor tipuri muzicale aparent mult deosebite între ele. De fiecare dată, anume elemente morfologice muzicale comune au rolul de legătură — mai mult sau mai puțin vizibilă —, putîndu-ne totodată indica după caz și diferitele etape de evoluție ale melodicii din care acestea fac parte.

1.2. În acțiunea sistematizării cîntecului popular putem distinge două operații principale : a) realizarea unei grafii și terminologii unitare în vederea evidențierii funcționalității sunetelor muzicale și b) o clasificare fundamentată pe criteriul ordonării anumitor elemente morfologice, după un virtual index lexicografic muzical [12].

Prima operație ne reprezintă necesitatea ca melodiile să fie raportate după anumite norme la cuprinsul unei aceleiași scări muzicale cu caracter relativ și universal, în care să se poată încadra. Cea de a doua operație, aceea de clasificare tipologică, ne apare astfel ușurată de folosirea unei grafii convenționale, însă unitare, care să poată permite referirea pe această bază la un index general valabil.

1.3. Ca o consecință directă a acestor constatări, se evidențiază necesitatea de a se lua în considerație atît o seamă de manifestări folclorice, aflate în stadii premuzicale și situate la granița dintre limbajul verbal și cel muzical și în care sunetul muzical nu este executat conștientizat [13], ca de pildă : strigătele de comandă la munca forestieră [14], semnalele vocale ale pescarilor [15], strigătele meșteșugarilor și vînzătorilor ambulanți [16], chemările semnale vocale pentru diferite animale și păsări domestice [17], mare parte din repertoriul copiiilor și „pentru copii" [18], cît și manifestări

---

[11] O bună sistematizare a muzicii populare duce implicit la dezvăluirea unor filiații genetice între diferitele tipuri, ca și către aflarea proceselor evoluției acestora.

[12] Unul dintre obiectivele principale ale diferitelor centre etnomuzicologice din mai multe țări, ca de pildă R.P. Bulgaria, R.S. Cehoslovacă, R.S.F. Iugoslavia, R.D.G., R.P. Polonă și R.S. România, ca și a grupului de studii I.F.M.C. de sub conducerea d-rului Oskar Elschek, este crearea unor cataloage tipologice muzicale, care să cuprindă folclorul muzical al cît mai multor popoare din lume. Caracterul virtual al unui astfel de indice lexicografic ar proveni din stabilirea unor criterii general-valabile, care să aibă în vedere esența muzicii, posibil a fi supusă unei comparări cît mai largi.

[13] Avem de a face cu un stadiu premuzical.

[14] Ghizela Sulițeanu, *Kommandorufe bei der Forstarbeit. Ihre Bedeutung für die Musikethnologische Forschung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", I. Teil, Berlin, 1969, p. 66—85.

[15] Ghizela Sulițeanu, *Încercare de caracterizare a folclorului muzical din jud. Brăila, în complexul folclorului românesc contemporan*, în *Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei*, vol. II, Brăila, 1977.

[16] Ghizela Sulițeanu, *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți. Unele premise în procesul legăturii dintre cuvînt și muzică*, în „Revista de folclor", tom. V. (1960), nr. 1—2, p. 75—113.

[17] Aceste foarte interesante expresii vocale muzicalizate se caracterizează și prin onomatopee specifice fiecărei specii în parte.

[18] Această categorie folclorică executată de către maturi pentru copiii mici a fost delimitată pentru prima dată în 1967, dezvăluindu-se existența, în cuprinsul ei, a două subcategorii : I) cîntecele de leagăn și II) jocurile cu copilul mic, Ghizela Sulițeanu, *Folclorul „pentru copii" — Cîntecele de leagăn și jocurile vocale*, mss., volum în Colecția națională de folclor, 1974.

precis muzicale, cu intonații muzicale conștientizate și rămase ca atare în conștiința executantului și a colectivității respective.

1.4. Pe această cale ne apare perfect justificată necesitatea exprimată în urmă cu cîțiva ani de Doris Stockmann de a se dedica una dintre sedințele viitoare ale grupului de studiu problemei tonalității — în sensul înțeles de noi, al evoluției sistemelor sonore —, precum și de a atrage la această temă unii psihologi ai muzicii [19].

2. Păstrînd aceste puncte de vedere și legîndu-le de înțelesul noțiunii de *Gestalt* (configurație), întîlnită din ce în ce mai frecvent în lucrările de etnomuzicologie [20], ni se relevă cîteva aspecte importante ale procesului percepției muzicii, posibile a ne da explicația laturii psihologice (psihofiziologice) a structurilor muzicii populare.

a) Actul perceptiv include realizarea unei configurații pe baza cunoștințelor dobîndite. Această configurație deține o seamă de elemente a căror înmagazinare în cortex se produce printr-o schemă denumită stereotip-dinamic [21] și a cărei putere de organizare constantă nu exclude — între anumite limite — posibilitățile de variație.

b) O astfel de schemă obținută prin repetarea și înțelegerea actului muzical respectiv este constituită din elemente morfologice cu caracter general și pregnant. Pe acest fundament se pot produce o seamă de schimbări, printre care ținem în special să menționăm observația lui Carl Stumpf asupra realizării actului muzical în transpoziții exacte, privind „raporturile dintre sunetele muzicale" ale melodiei de bază și ale repetării acesteia prin transpunere [22].

c) În stabilirea unei configurații, avem de a face cu un act de percepere integrală. Rădăcinile acestuia pot fi atribuite primelor etape ale originii și evoluției percepției muzicii, în care procesul de conștientizare a apărut și s-a consolidat treptat, grație unor reacții psihofiziologice de natură primară. La acest nivel, percepția se dovedește incapabilă de a reține fiecare sunet muzical în parte, ci doar în relația sa cu întregul sonor respectiv [23].

d) Astfel, a putut lua naștere o anume logică cu caracter de legitate privind nu numai înlănțuirea funcțională dintre diferitele sunete muzicale în cuprinsul întregului, dar și apariția unor sunete noi.

e) Majoritatea celor ce s-au ocupat de studierea morfologiei cîntecului popular au putut observa prezența unor „structuri naturale" străvechi, cum le denumește Walter Wiora, caracterizate prin înlănțuiri consonante primare și forme tonale elementare [24].

f) Aceste cercetări au avut ca obiect studiul comparativ al unui material folcloric muzical deținut de către colectivități aflate încă pe

---

[19] Doris Stockmann, *Zur Arbeit der Study Group...*, *op. cit.*, p. 29.

[20] De pildă, H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz — Innsbruck — Wien, 1950; Wolfgang Suppan, *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt Struktur, ...* — *op. cit.*

[21] Psihologia contemporană atribuie stereotipului dinamic rolul important de fundamentare fiziologică a procesului percepției.

[22] Karl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911, apud I.R. Gruber, *Istoria muzicii*, București, Edit. muzicală, 1963, trad. din limba rusă, p. 39—40.

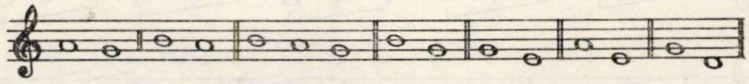
[23] Fenomen persistent și caracteristic pînă în zilele noastre în mediile de cultură populară.

[24] Walter Wiora, *Les quatre âges de la Musique, de la préhistoire à l'êre de la technique*, Paris, 1963, p. 25.

primele trepte ale evoluției social-economice [25]. Cercetări speciale însă, întreprinse în problema formării percepției muzicale și a limbajului muzical pe cale ontogenetică la copiii mici [26], ne-au atras atenția asupra caracterului general uman al formării percepției muzicii, ca și asupra unor etape primare în evoluția limbajului muzicii de natură încă puternic psihofiziologică.

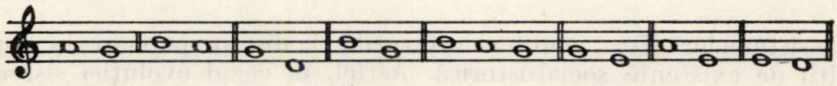
g) Caracterul general uman ne este dezvăluit aici de prezența unor anume elemente morfologice privind o seamă de intervale muzicale concretizate în sisteme premodale primare — veritabile configurații muzicale fundamentale [27] —, aflate la toate popoarele lumii în diferite etape de evoluție.

3. Putem întrezări faptul că o eventuală operație de clasificare, pe aceste baze „naturale", va avea în vedere în primul rînd evidențierea unor astfel de celule și motive primare. Din cercetările întreprinse asupra *formării percepției muzicii* la copii, ca și asupra repertoriului folcloric muzical al acestora, ni s-a relevat apariția în timp a următoarelor celule muzicale cu rol generator :



Ele ne apar ca provenite din procesul de emancipare a unor prime incipiente configurative de asociere a sunetelor muzicale, ca și de transpunere a acestora în limitele unor prime etape de evoluție în existența muzicii.

3.1. În repertoriul maturilor, frecvența acestor celule evoluează într-o ordine diferită, odată cu tendința de amplificare către motive tri- și tetratonice. Aceste veritabile sisteme sonore primare premodale [28] pot fi explicate de asemenea pe aceeași cale, fie datorită unui procedeu de transpoziție, fie — așa cum vor apărea în etape ulterioare — prin procedeul de combinare între ele.

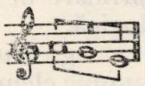


[25] Cercetătorii respectivi însă se pare că nu au ținut seama de faptul că parte dintre aceste execuții nu sînt conștientizate muzical, fiind privite în cadrul colectivității respective ca manifestări verbale. Prezența acestor melodii, deseori folosind intervale mari, trebuie atribuită funcționalității de strigăt, sau de anumită incantație șamanică, fără a se fi urmărit un efect muzical propriu-zis.

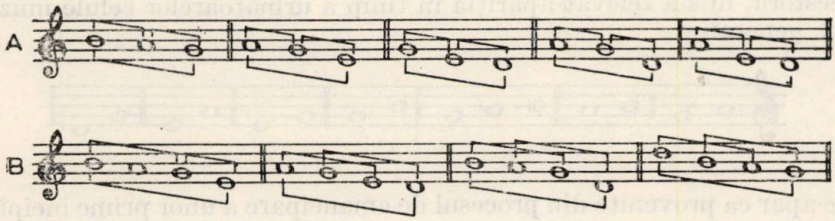
[26] Ghizela Sulițeanu, *La valeur d'un temps rythmique primaire dans le processus de perception musicale des enfants*, în vol. *Zbornik Kongresa S.U.F. Jugoslavie*, Porec, Croația, R.S.F. Iugoslavia, 1970, Rad. XVII, p. 467—474, și *The role of the folcklore repertory for children in the formation of musical perception*, comunicare la The IX-th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago, sept. 1973, publicat în *Résumés of Contributions*, Chicago, 1973, p. 123—124, nr. 1 336.

[27] Posibil a fi observate și în cele mai evoluate cîntece populare.

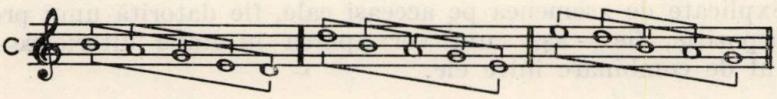
[28] Atribuite de către George Breazul (*Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, Edit. muzicală, 1965, p. 5—62) și Constantin Brăiloiu (*Sur une mélodie russe*, în *Opere*, vol. I, București, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, 1967, p. 305—399) grupei nucleelor prepentatonice. Or, acestea au putut evolua și spre sisteme cordice, încît denumirea de premodal ne-a apărut mai potrivită.

3.2. Totodată, însă, a mai putut fi observat, într-o primă etapă, și fenomenul de asociere a celulelor muzicale bisonore [29] primare : bicordul pe intervalul de secundă mare și bitonicul pe intervalul de terță mică, în formula de factură tritonică — pe un ambitus de cvartă,  pe care Robert Lachmann, Walter Wiora și alți etnomuzicologi o consideră drept „prima expresie naturală a limbajului verbal muzical[30]".

3.3. Iar dacă vom avea în vedere atributul percepției muzicii de a putea suporta transpoziții la înălțimi diferite [31], ne putem gîndi că — pornind de la nucleele bisonore, a căror apariție și frecvență au fost urmărite pe cale genetică la copiii mici și la maturi — s-ar fi putut clădi de-a lungul timpului mijloacele sistemelor sonore fundamentale premodale.



3.4. Un pas mai departe în timp ne duce către apariția — prin același procedeu fundamentat pe fenomenul transpoziției [32] — atît a sistemului pentatonic, de pildă :



cît și a sistemelor tetra-, penta- și hexacordic, la diferite popoare, în anumite condiții de existență social-istorică. Astfel, în cazul evoluției sistemelor cordice, se poate observa uneori și procedeul de expansiune către o nouă treaptă imediat vecină. Or, aceasta își revendică în ultimă instanță apartenența tot la procedeul transpoziției, întipărit în cortex prin cunoașterile anterioare [33].

---

[29] Folosim termenul de bisonor pentru a specifica asocierea a două sunete muzicale într-un nucleu premodal, ce poate fi însă fie de structură tonică, fie cordică.

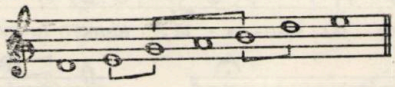
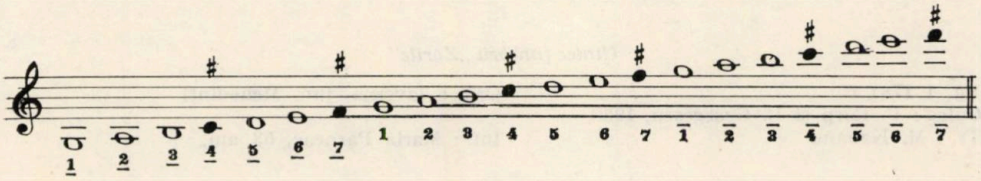
[30] Robert Lachmann, *Die Musik der assiereuropäischen Natur- und Kultur-Völker* (Handbuch der Musikwissenschaft, I), Wildpark — Potsdam, 1929, apud Walter Wiora, *Älter als Penthatonic*, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra...*, Budapesta, 1956.

[31] Prin repetare, se formează în cortex mecanismul caracteristic unor legături temporare temeinice, ce întipăresc în configurații specifice fiecare element — în cazul nostru — al structurii muzicii, ca și pe aceasta în întregul ei.

[32] Constînd în acest caz în asocierea prin repetare a două tetratonice de aceeași structură, fie independente, fie folosindu-se, ca punct de plecare a transpoziției, sunetul superior al primului tetratonic.

[33] Aceasta ne demonstrează clar permanentizarea acelorași sunete cadențiale principale.

De pildă :

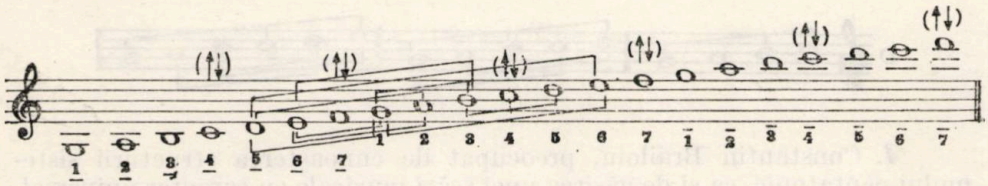
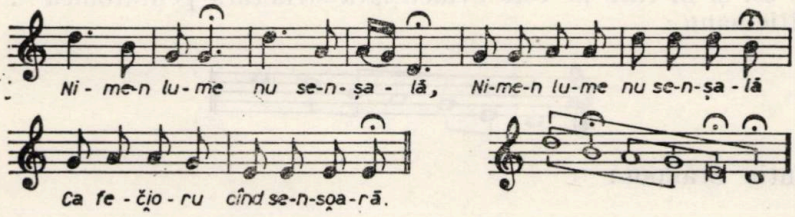
4. Constantin Brăiloiu, preocupat de cunoașterea structurii sistemului pentatonic, ca și de găsirea unei scări muzicale cu caracter universal, folositoare și unei eventuale operații de clasificare în studiul comparativ, a alcătuit — pe baza uneia dintre celei trei forme de pentatonic menționate de Hugo Riemann [34] — o scară muzicală pe trei octave cu punct de plecare sunetul *sol* și în care ne este evidențiată structura pentatonică [35].
Hugo Riemann :

Constantin Brăiloiu :

4.1. Adăugăm faptul că sistemele premodale ce reprezintă configurații la diferite nivele de evoluție se pot lesne încadra în ambitusul relativ mai restrîns al posibilității vocii umane, plasat în medie pe o astfel de scară între *re 5* și *mi 6*.

4.2. De asemenea ținem să relevăm observația excelentă a lui Brăiloiu cu privire la „mozaicul de locuri comune" [36], posibil a fi cuprins în structura unei melodii [37] și datorat apartenenței diferitelor motive și propoziții muzicale la sisteme premodale, prin formule incipit, prezente și în alte tipuri muzicale.

4.3. Această teorie fecundă ne apare atestată o dată în plus prin plasarea „punctelor de contact" pe formulele reprezentînd sistemele sonore premodale de factură arhaică, avute în vedere în lucrarea de față. Astfel, s-a putut ajunge la folosirea unei aceleiași scări virtuale, la a cărei referire să se țină seama în primul rînd de axarea melodiei respective — după

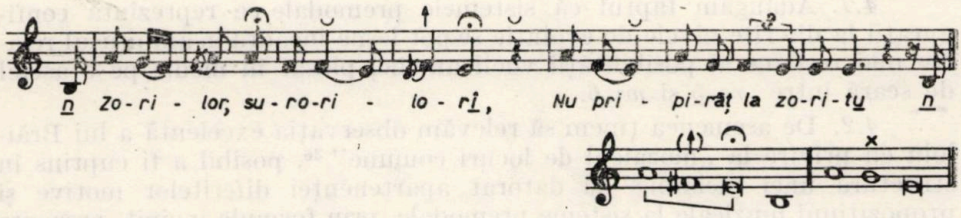
---

[34] Hugo Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Band I, Leipzig, 1916.
[35] Constantin Brăiloiu, *Sur une mélodie ruse, op. cit.*
[36] *Ibidem*, p. 362.
[37] Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", tom. V, (1960), nr. 1—2, p. 7—24, duce mai departe această teorie, fundamentîndu-și de asemeni sistemul de clasificare a cîntecelor pe stabilirea unor astfel de „suprafețe de contact" (p. 24), fără însă a se avea în vedere și rolul important al structurilor sistemelor sonore de factură primară.

caz — pe porțiunea în care ea să apară folosind un minimum de alterări muzicale.

Fg. 675 b, B. Bartok, *Cintece poporale din Bihor*, București, 1911, p. 76, Beiuș. (Orig. finala *sol.*)

Cintec funebru „Zorile"

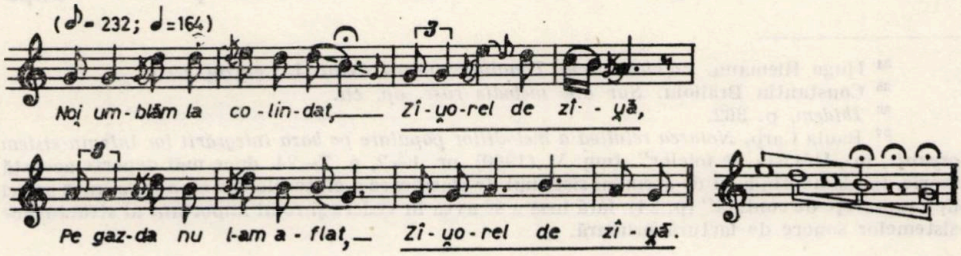
Fg. I 1781 c
Culeg: P. Carp și L. Georgescu, 1950
Tr.: M. Kahane

Orig.: Izverna, jud. Mehedinți
Inf.: Maria Parneac, 53, ani,

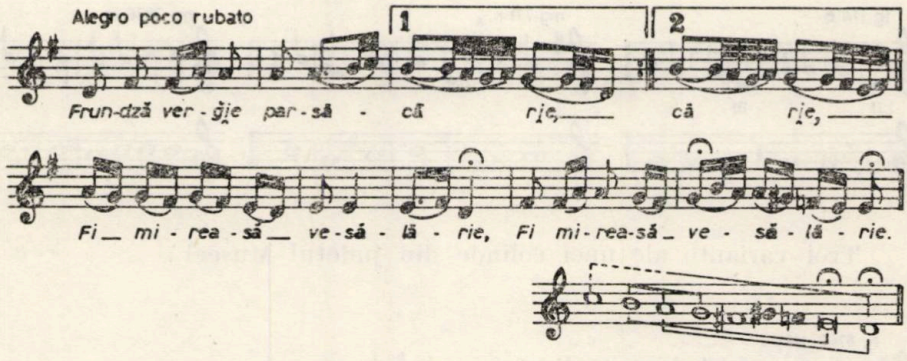


Colindă

Mg. 3420 I a
Culeg.: G. Sulițeanu, 1968
Tr.: G. Sulițeanu

Orig.: Blăjel, Sibiu
Inf.: Ana Gritu, 63 ani

Cîntecul miresei

Nicolae Ursu, *Cîntece populare din Valea Almăjului*, București, 1958, p. 157
Orig. : Bănia, jud. Caraș-Severin
Inf. : Maria Craia, 18 ani



5. Un alt proces important în evoluția sistemelor sonore, ca și în cea a tipologiei, și care necesită a fi luat în considerație atît în operația de sistematizare, cît și în cea de modelare a cîntecelor populare, este procesul de substituire. Acesta este prezent prin două modalități distincte :

I) Apariția pienilor ca aparținînd sunetelor imediat vecine — într-o primă etapă : sunetului superior, în mersul ascendent și celui inferior, în mersul descendent. De pildă, referind o astfel de melodie la scara virtuală, vom putea observa cum apariția sunetului *fa diez* ne apare atras și posibil a substitui pe *sol*, în timp ce sunetul *fa natural* ne apare dependent de sunetul *mi*.

II) Cealaltă modalitate constă în înlocuirea unui sunet muzical principal printr-un alt sunet principal, nu întîmplător cu apartenența dovedită la sistemele premodal și pentatonic, avute în vedere în lucrarea de față.

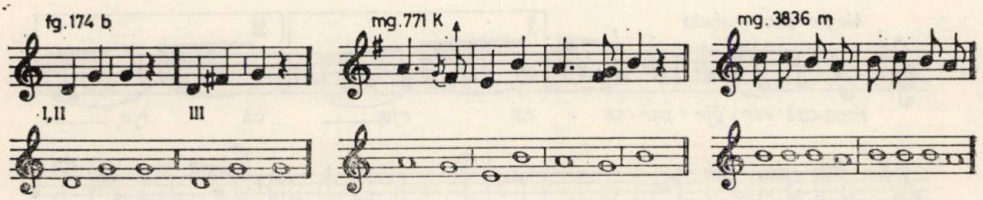
Ambele modalități reprezintă posibilitățile de variere, dar și de înrudire nu numai între tipuri muzicale diferite. Deseori întîlnim astfel de variații pe parcursul unei aceleiași execuții.

5.1. Caracterul spontan al acestor schimbări, lipsite de intenționalitate din partea executantului, precum și trecerea neobservată în fața auditoriului ne indică faptul că avem de a face în realitate cu ceea ce Jacques Brillouin a denumit „mod activ de percepere a muzicii" [38]. Acesta se realizează inconștient, reprezentînd un proces de natură psihofiziologică firească și nedeliberată, fiind cuprinsă în atributul de interpretare al actului perceptiv [39].

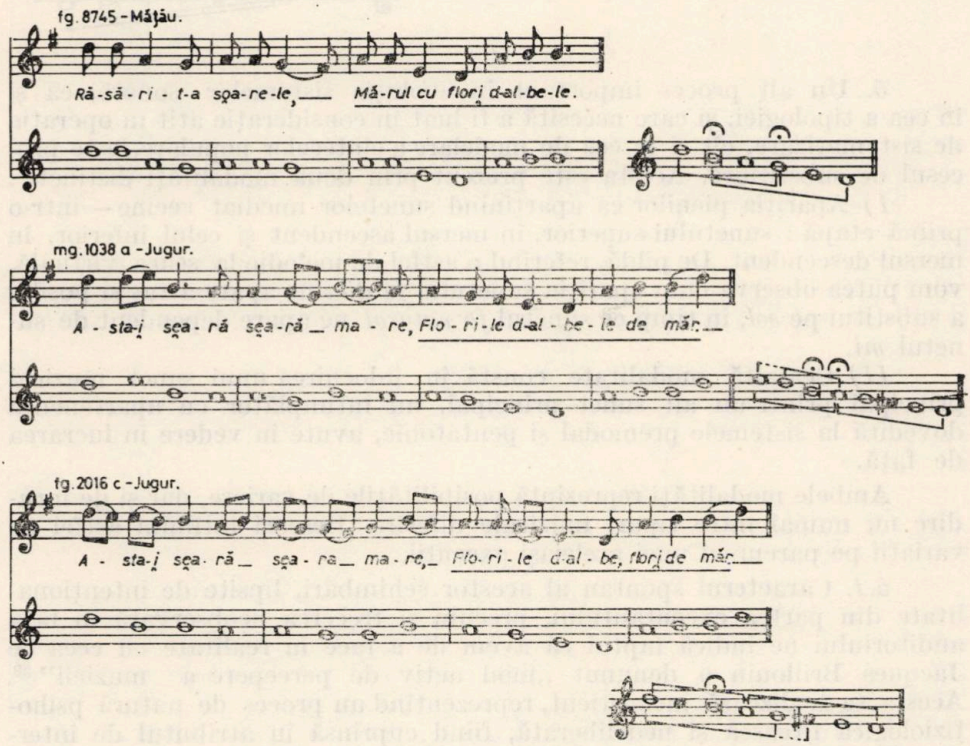
5.2. Cunoașterea procesului de substituire ne oferă posibilitatea de a discerne dintr-un grup de sunete, sau în calitatea unui singur sunet, pre-

[38] Jacques Brillouin, *Sensation brute et perception musicale...*, *op. cit.*, p. 187—194.
[39] Datorită căruia un sunet muzical, de pildă, poate suferi diferite devieri, pînă la atingerea unui sunet imediat vecin pe scara cordică, fără ca această schimbare să fie sesizată.

zența unui sunet principal [40]. În ajutorul observării acestui proces, ne apar atît structura morfologică melodico-ritmică a melismei respective, cît și direcția mersului melodic, ca de pildă în cazul sunetelor cu caracter de pien.



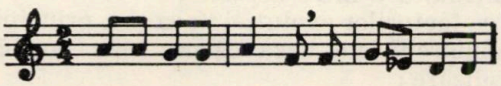
Trei variante ale unei colinde din județul Muscel :


fg. 8745 - Mățău.
Ră-să-ri - t-a șoa-re-le, Mă-rul cu flori d-al-be-le.
mg.1038 a - Jugur.
A - sta-i șea-ră șea-ră ma - re, Flo - ri-le d-al - be - le de măr.
fg.2016 c - Jugur.
A - sta-i șea-ră șea-ra ma-re, Flo-ri-le d-al - be, flori de măr.

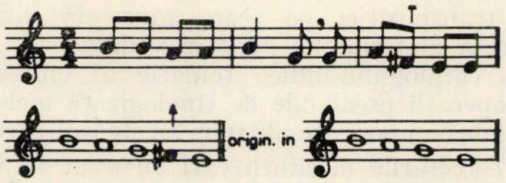
[40] În cazurile — mai rare — cînd avem de a face cu o melismă formată din două, trei sau mai multe sunete principale, selecția este mai dificil de realizat. Dar și aici rămîn a fi luate în considerație fie structura considerată mai veche a motivului respectiv aflată în variante, fie referirea la un motiv înrudit, fie chiar considerarea întregului grup melismatic pe măsură ce aceasta constituie pentru melodie o trăsătură caracteristică.

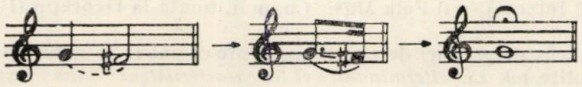
5.3. O situație similară pienilor poate fi atribuită și sunetelor plasate pe intervalul de 3/4 de ton prezente de pildă în parte în muzica populară egipteană [41]. Tendința de oscilare a acestor sunete observată de către transcriitor [42], ca și afectarea oarecum constantă a unor aceloraşi sunete muzicale din economia sistemelor sonore respective mi♭ și si♭ ne indică particularități ale unor sunete muzicale aflate, în muzica populară egipteană din Delta Nilului, într-un stadiu de evoluție cu tendința de emancipare spre o conturare independentă. În momentul încadrării însă a melodiilor în cauză în sistemul clasificării „naturale" avute în vedere în comunicarea de față, ni se relevă, odată cu caracterul de substituit al acestor sunete, și corespondența cu sunetele pien.

Fathi El-Sanafawi *op. cit.*, ex. nr. 129,



transpus pe scara virtuală :



5.4. Faptul că întîlnim funcționalitatea de cadență, deținută atît de către sunetele pieni, cît și de către cele aflate pe intervalul de 3/4 de ton, fie în stare independentă, fie ca o lunecare a sunetului anterior mai puternic, ne indică în ambele cazuri reminiscențele unei etape arhaice în evoluția muzicii populare [43]. Nu întîmplător la poporul român această particularitate apare în unele bocete și cîntece de leagăn aflate într-o legătură genetică mai puternică cu limbajul verbal. Urmărit în diferitele variații prezente chiar în execuția unei aceleiași melodii, procesul de dispariție a unui astfel de sunet de cadență ne permite să observăm cum de astă dată pienul apare substituit de către sunetul principal vecin ascendent, ca de exemplu în relația sol-fa diez :

[41] Lucrarea de față a fost realizată într-o primă formă pentru a fi prezentată unor membri ai Grupei de studii I.F.M.C. privind sistematizarea și clasificarea muzicii populare, aflați la Sofia în 1976, iar folclorul muzical egiptean a fost ales ca exemplu de referire — în afara celui românesc — în special datorită particularităților sistemelor sale sonore.

[42] Fathi El-Sanafawi, *Sisteme tonale în repertoriul de nuntă din Delta Nilului*, teză de doctorat în științe muzicologice, Cluj-Napoca, R.S. România, 1976.

[43] Posibil perioada de formare a noului sunet cu calitatea de pien.

6. Analizarea psihologică a proceselor de substituire și de transpoziție, petrecute în existența muzicii populare, ne apare astfel ca o condiție esențială pentru operația de sistematizare a cîntecului popular. Plecîndu-se de la urmărirea rolului celulelor și motivelor muzicale de factură primară în configurația unei melodii, se poate ajunge la un sistem de clasificare „naturală", în cuprinsul unei scări muzicale virtuale, însă fundamentată pe aceste nuclee generatoare.

6.1. Pe această cale ne apare și posibilitatea stabilirii unor date cu caracter de principii pentru realizarea pe viitor a unui catalog-indice tematic muzical [44]. Acestea ar fi :

a) luarea în considerație a formulelor muzicale primare, bi-, tri- și tetrasonore [45], ca nuclee de bază în evoluția muzicii ;

b) respectarea unor legături naturale în configurația unei melodii, nu numai prin prezența acestor nuclee, dar și prin procesele de întrepătrundere și de continuitate între acestea ;

c) cunoașterea factorilor evoluției [46], ca și a principiilor și legilor existenței muzicii populare [47], pe baza cărora este posibilă stabilirea unei operații de periodizare ;

d) alegerea ca puncte de referire a celor mai arhaice formule ale tipului muzical respectiv ;

e) folosirea transpoziției pe scara muzicală virtuală, aleasă ca mijloc de unificare a materialului avut în vedere ;

f) realizarea catalogului-indice tematic al cîntecului popular ca însumare a unor operații prealabile de tipologizare melodică a motivelor și rîndurilor muzicale componente ale unei strofe sau perioade muzicale [48].

6.2. Dintre cercetările meritorii cari au avut în vedere modelarea cîntecului popular pe calea extragerii datelor morfologice constitutive ale configurației acestuia, ținem să menționăm lucrările lui Beniamin Suchoff [49] asupra materialului românesc și turcesc cules de Bela Bartók și care vizează necesitatea unor indici lexicali ai muzicii populare. Or, numai realizarea unor astfel de cataloage ar putea oferi materia primă pentru alcătuirea pe viitor a unor algoritmi privind fenomenul muzical, atît de necesari operațiilor de modelare matematică a structurii muzicii populare.

---

[44] În prezent putem afirma însă că am trecut la redactarea — pentru început cu caracter experimental — a unui astfel de catalog — indice tematic muzical (tipologic) cu caracter deschis, la care am referit repertoriul „pentru copii". Vezi *The value of primary nature of the musical morphological structure in the operation of systematization and classification of the lullaby*, comunicare la cea de a 7-a ședință a Grupului de studii privind sistematizarea și clasificarea muzicii populare, din cadrul International Folk Music Council, ținută la Debrețin (R.P. Ungară), 4—9 aprilie 1978.

[45] În același sens de grupuri de sunete muzicale ce pot fi de natură tonică sau cordică.

[46] Ghizela Suliteanu, *Les déterminantes et les caractéristiques dans l'étape actuelle d'évolution du folklore musical roumain*, în vol. *Zbornik Kongressa S.U.F. Jugoslavie*, Dojran, Macedonia, R.S.F. Iugoslavia, 1966, p. 429—441.

[47] Ghizela Suliteanu, *A problem of ethnomusicology — The endeavour to delimit principles and laws*, în „Narodno-Stvarlastvo", année XI/XII, no. 44—45, oct.—mars 1973, no. dédié à l'Académicien Dr. Cvjetko Richtmann, p. 117—126.

[48] Ca în cazul formelor libere.

[49] Benjamin Suchoff, *Some problems in computer-oriented Bartokian Ethnomusicology*, în „Ethnomusicology", vol. XIII (1969), nr. 3, p. 489—497, și *A Griphos Application of Bartok's Turkish Folk Music Material*, în „A 1975 SPECTRA publication", New York, 1975.

6.3. Putem prevedea utilitatea punctelor de vedere expuse în prezenta lucrare cu privire la datele oferite de psihologie referitoare la operația de sistematizare, și în acțiunea deseori dificilă a transcrierii muzicii pe cale mecanică. Astfel, de pildă, pentru o interpretare justă a graficului obținut, singur cercetătorul poate discerne apartenența intervalelor respective la adevărata configurație a tipului muzical în cauză.

Sîntem încă departe de a cunoaște toate perspectivele deschise de aflarea proceselor psihologice (psihofiziologice) ale existenței muzicii în viața factorului uman. Putem presupune însă că pentru moment relevarea proceselor de transpoziție și de substituire ne oferă un orizont larg pentru observarea, odată cu formarea și evoluția unor sisteme sonore, și a unor premise pentru problematica comparativă privind sistematizarea cîntecului popular.

CRITÈRES PSYCHOLOGIQUES DE DÉFINITION D'UN SYSTÈME DE CLASSIFICATION DE LA MUSIQUE POPULAIRE SUR LES PROCESSUS DE TRANSPOSITION ET DE SUBSTITUTION

Résumé

L'un des domaines moins abordés dans la recherche psychologique du folklore musical est l'origine de la musique, avec son processus de formation des systèmes sonores. Grâce aux recherches entreprises dans ce sens, la possibilité nous apparaissait que certains résultats puissent être utilisés non seulement dans cette problématique complexe, mais aussi dans celle, pas moins difficile, de la systématisation et de la classification de la musique populaire.

Ainsi, dans la présente étude, la contribution de la psychologie consiste en la découverte des situations suivantes qui nous paraissent spécialement importantes pour le stade actuel de connaissance de l'ethnomusicologie : la mise en évidence de certaines cellules et motifs musicaux de nature primaire, comme noyaux générateurs dans la formation de la perception musicale chez les petits enfants ; la possibilité d'évolution de ces nuclés par leur jonction vers les formes plus complexes prémodales et modales ; l'appui de ce fait sur le processus psychologique de transposition comme attribut de la perception et en même temps comme résultat de la connaissance aperceptive et de la mutation des stéréotypes musicaux en nouvelles configurations : et, la présence du processus de substitution comme modalité de remplacement d'un son musical dans le cadre d'une mélodie par un autre avec une même potentialité fonctionnelle ou situé dans un stade de transformation vers celui-ci.

A partir de ces constatations on a essayé de réaliser une opération de systématisation de la musique populaire, basée sur un critère comparatif d'affinité génétique entre les types musicaux en question.

Comme application on a utilisé l'adaptation de l'échelle musicale virtuelle réalisée par Constantin Brăiloiu pour la mise en évidence du « mosaïque de lieux communs » entre les mélodies différentes.

Dans le contenu de celle-ci et sur les critères psychologiques de découverte des nuclés musicaux primaires, n'importe quel type musical peut être encadré dans le lieu dû, à condition que le chercheur sache a discerner la véritable ossature de la mélodie respective.

En même temps, sur la base des résultats obtenus, on a pu mettre en évidence aussi les prémisses pour la réalisation d'un catalogue-index thématique musical, si nécessaire comme étape supérieure de la classification de la musique populaire et auquel, également comme à celle-ci, la musique populaire du monde entier puisse s'en référer.

FÎRTĂȚIA, SURĂȚIA

SERES ANDRÁS

Obiceiul „fîrtăţiei" este bine cunoscut în literatura de specialitate, în general, sub denumirea de „frate de cruce". „A se prinde *fîrtaţi de cruce* — scria Vasile Alecsandri — e o datină antică, ce impune datorinţa de a-şi da viaţa unul pentru altul. Legătura acestei frăţii se făcea prin amestecarea sîngelui. Cînd doi bărbaţi se decideau a se înfrăţi, trebuia să-şi facă ei pe braţul drept cîte o tăietură în formă de cruce şi să unească sîngele lor" [1]. Într-o comunicare a sa Germina Comănici afirma, despre obiceiul fîrtăţiei din comuna Siriul, judeţul Buzău : „Frăţia a reprezentat o instituţie păgînă chiar din perioada gentilică, avînd ca scop de a face dintr-un străin un frate de acelaşi sînge. Ceremonialul de desfăşurare prin amestecul sîngelui celor ce deveneau fraţi arăta că, din acel moment, erau integraţi aceluiaşi neam. [...] Adoptarea în cadrul colectivităţii a fraţilor de cruce extindea drepturile existente ale membrilor obştii asupra celor noi integraţi. Înfrăţirea reprezenta o legătură pe viaţă (dezintegrarea ei fiind cunoscută în cazuri izolate şi reprobată cu vehemenţă de colectivitate), legătura mutuală de ajutor, sprijin, afecţiune şi devotament pînă la moarte" [2]. Nu ştim dacă obiceiul provine şi durează chiar din epoca gentilică, dar este incontestabil că el este foarte vechi la români. O dovedesc formele păstrate pînă astăzi şi chiar unele texte de cîntece bătrîneşti, cum este cîntecul *Balaurul*, din colecţia Vasile Alecsandri, cules probabil în Moldova [3], un cîntec bătrînesc din Muntenia cules de G. Dem. Teodorescu [4], ca şi o serie de alte cîntece asemănătoare, pe tema şarpelui sau a balaurului, culese şi publicate ulterior.

„Înfrăţirea şi surăţirea — scrie în 1898 Simion Florea Marian — la românii din partea Transilvaniei, Banatului şi Ungariei are loc în ziua de Sîn-Toader" [5]. În acelaşi volum autorul precizează că „frîţia, fîrtăţia e

---

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, Tipografia lucrătorilor asociaţi, 1896, p. 13.

[2] Germina Comănici, *„Fîrtăţia", un aspect al vieţii sociale din comuna Siriul*, în *Caiet de etnografie şi folclor*, Buzău, 1974, p. 73—76.

[3] Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p. 10—11.

[4] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, Bucureşti, 1885, p. 449.

[5] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Înfrăţirea şi surăţirea*, Bucureşti, 1899, p. 48.

uzitată nu numai la românii din ţările sus-numite, ci şi la cei din Bucovina, Moldova şi Muntenia, cu acea deosebire numai că la aceşti din urmă nu ni se spune în ce zi se face" [6]. De la acelaşi autor mai aflăm că „în comunele Tomnatec, Grohot, de pe Crişul Alb, fraţii de cruce, cînd se prind, îşi împung cu un spin vîrful degetului mic, sîngele îl amestecă unul cu altul şi astfel, dînd mîna, se sigilează frăţia"[7]. Deci în trecut obiceiul „fîrtăţiei" era cunoscut în multe zone din ţară. Simion Florea Marian dă şi unele informaţii asupra practicii rituale prin care se făcea legătura frăţiei de cruce. „În ţinutul Tîrnavelor, pe la Lodroman, Lunca etc. fraţii de cruce îşi zic şi veri şi surorile de cruce se mai numesc şi verişoare" [8]. „Fraţii de cruce se prind sau cînd sînt prunci de la 10—16 ani, ori în juneţe înainte de a se fi căsătorit, şi după ce s-au prins numai moartea îi mai poate despărţi.

Prinderea se face pe pîne şi pe sare şi formula de jurămînt este aceasta :

Eu ţi-oi fi frate
Pînă la moarte.
M-oi lăsa de pîne
Şi de sare mai bine
Decît să mă las de tine!

După rostirea jurămîntului dau mîna şi frăţia este încheiată" [9].

În satele buzoiene, în curbura Carpaţilor, în zona Buzoaielor, în judeţele Covasna şi Braşov obiceiul are unele particularităţi ce merită a fi menţionate. Tinerii de aceeaşi vîrstă, deveniţi prieteni buni, se prindeau fîrtaţi încă de la şcoală sau după majorat, în timpul satisfacerii serviciului militar ori cu ocazia muncii pe la Bucureşti şi Braşov. Ghiţă Baciu, de 63 de ani, din Floroaia Mică (oraşul Întorsura Buzăului), ne relata : „Am cinci fîrtaţi, cu care la şcoala primară m-am împrietenit, iar mai tîrziu ne-am prins fîrtaţi. Atît eu cît şi fîrtaţii am avut mai mulţi fraţi, dar unii erau mai mari, alţii mai mici, şi aşa nu ne potriveam.

Umblam mai mult cu băieţi de seama mea. Simţeam nevoia să avem prieteni de nădejde. La vîrsta de 17 ani, la sărbători sau într-o duminecă ne-am prins fîrtaţi cu unu-doi sau mai mulţi prieteni. Într-o zi de sărbătoare mergeam la unul, la o altă sărbătoare mergeam la celălaltul să ne prindem fîrtaţi. [...] Altă dată, un ajutor frăţesc dat într-o stare disperată, ca împrumutul bănesc sau ajutorul dat într-o împrejurare grea, făcea ca cei doi prieteni să devină fîrtaţi...".

După amintirile bătrînilor din Zagon, mai demult, în zilele de Sf. Gheorghe sau Sf. Vasile, cînd doi feciori deveneau fraţi de cruce, îşi crestau pielea pe mînă, în formă de cruce şi gustau unul sîngele celuilalt. Altă dată aşezau mîinile cu partea tăiată una peste alta. Niţă Poloşan, de 74 de ani (1975), din Zagon, ne relatează : „Mai demult, feciorii, cînd deveneau fraţi de sînge, crestau mîna şi chicau cîteva chicături de sînge în vin şi, înainte de a bea, unul spunea : « Să fim fraţi de sînge pe viaţă şi moarte ». Părinţii ziceau : « Să vă trăiască frăţia »".

---

[6] *Ibidem*, p. 86.
[7] *Ibidem*, p. 85.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.

La Vîlcele, cu cîteva decenii în urmă, flăcăii de 14—15 ani deveneau fîrtați înțepîndu-și degetul cu un spin și așezîndu-și mîinile în cruce, gustau unul sîngele celuilalt, spunînd : „Să fim fîrtați pînă la moarte !". Desigur, legămîntul de sînge s-a transformat cu timpul, s-a simplificat. „Cînd aveam 16—18 ani—spunea Emilian Dîrstar de 78 de ani (1976) din Ciumernic —, a doua zi după revelion, am spus prietenului meu cel mai bun : « Să ne prindem fîrtați ! » El a fost de acord. Mama mea a făcut un colac împletit, rotund, cu flori, de vreo 4—5 kilograme, și l-am pus într-o pînzătură, am cumpărat un chil de rachiu și o lumînare, cu care m-am dus la prietenul meu. I-am spus pentru ce am venit, am pus colacul pe masă, am aprins lumînarea și am înfipt-o în mijlocul colacului. Am dat mîna peste masă, pe deasupra lumînării aprinse și am întrebat de 3 ori : « Te prinzi fîrtat cu mine ? » Celălalt a răspuns, tot de 3 ori : « Mă prind fîrtat cu tine ! ». După care unul din noi a adăugat : « În lumea asta fîrtați, pe lumea cealaltă frați ». Pe urmă ne-am sărutat. Apoi am băut rachiul împreună cu părinții fîrtatului". Ceremonialul continua. Mama fîrtatului pregătea cu această ocazie mîncăruri alese, ca la nuntă : ciorbă de pasăre și friptură de purcel. Fîrtații se așezau la masă. Se obișnuia, cu acest prilej, să fie chemat și un muzicant cu cimpoi, fluier sau vioară. După masă, împreună cu gazda, jucau *Brîul*, *Ursăreasca*, *Alunelul*, *Oița*. La sfîrșitul petrecerii, fîrtatului oaspete i se dădea un sfert din colac și un sfert de litru de rachiu spunîndu-i-se : „Să ai de drum". După un an ceremonialul se repeta la celălalt fîrtat. „Dacă eram fîrtat cu cineva și fîrtații lui îmi ziceau mie fîrtat".

În Sita Buzăului cei doi feciori, în timpul ceremonialului, își înțepau degetul mare de la mîna dreaptă cu un ac, apăsînd degetul pe partea opusă a colacului, pe care-l tăiau în două și îl împărțeau pentru a-l mînca.

Fetele se prindeau surate. Maria Boriceanu, de 58 de ani (1975) din Întorsura Buzăului, ne relatează : „Cînd eram fată de măritat i-am spus prietenei mele : « Hai să ne prindem surate ! » A fost de acord și a venit la mine. A făcut o păpușă, adică un colac lunguieț, pe care l-am crestat cu cuțitul : avea cap, ochi, nas, gură, mîini, picioare și la gît o zgardă. A cumpărat o lumînare și mai puțină băutură (0,5 litri) ca feciorii, dar mai bună, cu care a venit la mine, cu acest « dar mîndru și frumos ». Ne-am așezat la masă. Am aprins lumînarea, ne-am strîns mîinile (se dădeau ambele mîini în cruce, adică mîna dreaptă cu mîna dreaptă, mîna stîngă cu mîna stîngă), ne-am sărutat și am spus de trei ori :

« Surată, surată,
să fim surate,
Pîn' la moarte ! »"

Brezoianu Olimpia, de 42 de ani, din Sita Buzăului, ne-a relatat că surata oaspete întreba de trei ori :

„— Vrei să fii surată cu mine ?

Cealaltă zicea :

— Voi fi surată cu tine.

După care spuneau :

— Pe lumea asta voi fi surata ta, iar pe lumea ailaltă sora ta".

În timpul ceremonialului își înțepau degetul mare de la mîna dreaptă cu un ac și cu sîngele ieșit apăsau degetul pe partea opusă a păpușii. Apoi tăiau păpușa în lung, adică o împărțeau în două. Împărțeau și

rachiul în două, iar păpușa și rachiul le consumau acasă, fiecare singură. Dacă se prindeau surate fete mai mari, invitau și prietenele lor și ceremonialul se sfîrșea cu joc. De atunci își spuneau adevărul una celeilalte. O femeie putea să aibă trei-patru surate. La lucrul cîmpului, cînd făceau clăci, dar mai ales la sapă și la fîn se ajutau. Întîi terminau la una, după aceea mergeau la alta. La nuntă surata stătea lîngă mireasă, chiar dacă aceasta avea soră. „De sărbători ori surata venea la mine, ori eu mergeam la ea"—relata informatoarea.

La Araci, cînd fetele se prindeau surate cu altele din sat sau cu cele din Vîlcele, procedau la fel ca feciorii, prin amestecarea sîngelui. Aici, cu această ocazie, în semn de amintire, ele își schimbau șorțurile între ele. La Brețcu nu se cunoștea obiceiul fîrtăției, fetele însă se prindeau surate. De ziua onomastică, o fată aducea suratei sale flori. Săceleanul Victor Tudoran știe, de la tatăl său, că pe vremuri și fetele de mocani deveneau surate. După ce se căsătoreau continuau vizitele la suratele lor și căutau să-și împrietenească bărbații ca să devină fîrtați.

Feciorii deveniți fîrtați, iar fetele surate, mergeau împreună la joc, luau parte la obiceiuri tradiționale și se străduiau să se îmbrace la fel. Tot din Întorsura Buzăului avem informații că, uneori, feciorul invitat la nuntă ținea locul fîrtaților. „Am fost chemat la o nuntă — spunea un sătean de aici —, dacă gazda nu i-a invitat pe fîrtații mei, i-am invitat eu".

Fîrtăția din zona Buzoaielor și zonele învecinate, unde locuiesc și alte naționalități, are o particularitate cu totul proprie. Deveneau fîrtați oameni din comune vecine cu ocazia satisfacerii serviciului militar sau la tîrgurile de vite, în urma unei afaceri reușite. Dacă vindea cineva o vită, într-o comună vecină, trecea pe la cunoscuți, de obicei în vizită, și vorbeau despre năravurile și însușirile animalului vîndut. După asemenea vizite, cînd prietenia se adîncea, oamenii de naționalități diferite începeau să se numească și ei fîrtați, de exemplu : „Fîrtate Janoș, Gheorghe fortát". La Ariușd suratelor li se spunea în maghiară *társ*, adică soață. Nevestele fîrtaților, români și maghiari, deveneau, din acel moment, *surate*; la Ormeniș *cumetre*, adică *komasszony*. Cunoaștem multe asemenea relații de fîrtăție între români din Ciumernic, Sita Buzăului, Întorsura Buzăului, Barcani, cu secui din Boroșneu Mare, Țufalău, Ozun, Lisnău, Ghidfalău și cu ceangăii din Șaptesate ; de asemenea între românii din Arin și Iarăș și secuii din Belin. Fîrtații din aceeași localitate se ajutau între ei la diferite clăci.

Fiecare comună era vestită datorită unui produs al ei, specific, și în acest fel fîrtăția oferea multe avantaje în schimbul de bunuri. De exemplu, tîrgurile din Boroșneu Mare sau Ozun țineau două zile. Cînd un buzoian venea la tîrg stătea, peste noapte, la fîrtatul său secui din localitatea unde se afla tîrgul. De asemenea, cînd cei din Boroșneu Mare mergeau pentru mai multe zile la tăiat lemne în pădurile buzoiene, ei erau găzduiți la fîrtații lor români din localitate. Un ceangău dacă dorea să-și cumpere un porc ieftin, de rasă bună și mai ales sănătos, mergea la fîrtatul lui român din Buzoaie, care știa pe la cine să găsească ceea ce căuta. Cutreierau împreună satul pînă cînd găseau animalul potrivit și apoi beau aldămașul. La fel procedau cînd venea fîrtatul buzoian la ceangăi să cum-

pere cai sau vite. Se cunosc cazuri cînd românii bărcăneni, sităieni, întorsureni făceau schimb de copii cu fîrtații lor secui din Șaptesate, Țufalău, Borosneu Mic și Borosneu Mare pentru o perioadă de timp stabilită. Acest schimb avea menirea să învețe pe copiii maghiari românește, iar pe cei buzoieni ungurește. Cunoaștem asemenea cazuri și în comunele Belin, Arin, Iarăș.

În localitățile Teliu, Budila, Șaptesate, Crizbav, Dobca, Ormeniș, Apața, Ariușd, Araci, Hăghig, locuite de români și maghiari, acest obicei s-a păstrat pînă la începutul secolului al XX-lea. Aici fîrtați se prindeau numai românii cu maghiarii din aceeași localitate. Mai rar și din alte localități. În unele sate, fiecare avea un singur fîrtat. În altele aveau însă mai mulți fîrtați. Nu avem informații precise în privința ceremonialului fîrtăției de aici. Presupunem însă că el era la fel cu cel din subzona Buzoaielor, practicat și în zilele noastre. Aici fîrtăția se manifesta, cel mai vădit, prin ajutorul reciproc. Populația satelor situate la trecătorile Carpaților era, de multe ori, pusă în situația de a se apăra reciproc. A rămas, în amintirea crizbășenilor, un eveniment petrecut în 1848. Cînd au apărut trupele țariste în Crizbav, fîrtații români au stat la porțile ceangăilor, spunînd că ei locuiesc acolo, pentru ca armata să nu dea foc caselor învelite cu paie și să nu săvîrșească acte de cruzime.

Legătura fîrtatului român cu cel maghiar s-a împletit și în cadrul obiceiurilor și sărbătorilor. La nuntă întotdeauna era invitat și fîrtatul. Cînd se așezau la masă, fîrtatul cu soția sa aveau rezervat un loc de frunte, la prima masă, lîngă rudele cele mai apropiate, între cuscru și naș. Cînd nevasta fîrtatului era lăuză, suratele ei o vizitau printre primele aducîndu-i plocon. Între fîrtați, se cunosc și cazuri de cumetrie sau nășit. „Dacă moare unul din ei — scrie Simion Florea Marian —, atunci cel rămas în viață umblă cu capul gol, ca și ceilalți consîngeni ai mortului, pînă îl îngroapă, ia parte la înmormîntare, duce sicriul cu alții și-i păstrează amintirea toată viața sa, zicînd : *avui și eu un fîrtat și n-am avut parte de el*" [10]. În Apața, la înmormîntare, ceangăii — în semn de onoare — invită prietenii și fîrtatul mortului să poarte sicriul. Tot în această localitate, mai demult, la lăsatul secului și de Sf. Mihail și Gavril, fîrtatul era chemat la o masă unde stăteau numai membrii familiei. Oaspeții erau serviți cu rachiu îndulcit cu miere. La Araci, Cornelia Brînduș, de 64 de ani, spunea : „Iarna ne duceam în vorbă sau cu lucru de mînă la fîrtat. Feciorii noștri nu ocoleau cu colindul, sau cu zoritul, nici familiile de maghiari dacă între feciori avea cineva fîrtat".

Sărbătorile religioase de primăvară ale românilor nu cădeau în aceeași zi cu cele ale ungurilor. La fel, mai demult, nu cădeau în aceeași zi nici sărbătorile de iarnă. În localitățile mai sus amintite, din Țara Bîrsei, cu ocazia acestor zile, cel care avea sărbătoare trimitea fîrtatului său cozonac, lipie și rachiu. La sărbătorile de primăvară se mai trimiteau și tot atîtea perechi de ouă încondeiate cîți feciori avea fîrtatul. Gustarea era dusă de copii, cărora primitorul le dădea cîte un leu de fiecare. La tăierea porcului, la fel, trimiteau o gustare.

---

[10] *Ibidem.*

„Pruncii fraţilor de cruce nu se căsătoresc împreună, zicînd că-i păcat" [11]. Fîrtăţia şi surăţia, în majoritatea cazurilor, se moştenea de către urmaşi, bineînţeles fără ceremonialul descris mai sus. În cazul cînd unul dintre fîrtaţi nu respecta regulile fîrtăţiei, relaţiile se rupeau şi nu se mai cinsteau.

Fîrtăţia care a existat între români şi naţionalităţile conlocuitoare, dincolo de ajutorul reciproc, are, ca fundament, sentimentul etern uman, prietenia şi respectarea drepturilor fiecăruia, dovedind concret o convieţuire frăţească, seculară, între aceştia.

[11] *Ibidem.*

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA PODOABELOR POPULARE ROMÂNEȘTI — SALBA

ION I. DRĂGOESCU

Salba este o podoabă de port puțin cercetată [1]. Este confecționată din monede, medalioane și amulete. Purtată inițial de către bărbați, ea îndeplinea funcțiile de a) podoabă, b) simbol al vitejiei și c) amuletă. Salba a fost preluată și păstrată de femei îndeplinind : a) o funcție ornamentală, b) una magică, legată de căsătorie, c) a fost folosită în medicina populară și d) mai recent, ea devine și simbol al bogăției [2]. Salba era confecționată, de obicei, prin tehnica agățării diferitelor obiecte — scoici, plăcuțe simboluri, unelte miniaturale și mai rar monede etc. — spre deosebire de alte podoabe confecționate prin înșirare. Acest mod de confecționare este redat plastic într-una din baladele din colecția Al. Amzulescu — „sălbiță din galbeni cu tortiță" [3].

Salba a fost atestată aproape la toate popoarele vechi și stabile. În prezent ea a dispărut la numeroase popoare, iar la români se păstrează încă, pe alocuri, îndeplinind numai funcția decorativă

Unele dicționare definesc salba drept „șirag, colan de monede (de medalii), de mărgele" [4]; gherdan : „șirag de mărgele sau pietre scumpe care se poartă de către femei în jurul gîtului. Salbă se numește cu deosebire, de către poporul român, monedele de aur înșirate pe care femeia

---

[1] Otilia Pernicek, *Salba din colecția etnografică a Muzeului regional Alba Iulia*, în „Apullum", 1970.

[2] Avem în vedere numeroase referiri la podoabe de port dintr-o suită de lucrări de referință și în special cartea semnată de Georgeta Stoica, *Podoabe populare românești*, București, Edit. Meridiane, 1976 ; Petrescu Paul și col., *Arta populară românească*, București, Edit. Academiei R.S. România, 1969 ; idem, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, Edit. Meridiane, 1967 ; Ion Vlăduțiu, *Etnografie românească*, București, Ed. științifică, 1973 ; N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, București, E.S.P.L.A., 1957 ; N. Dunăre și Constantin Catrina, *Portul popular de pe Tîrnave*, Brașov, Comitetul de cultură și educație socialistă, 1968 ; N. Dunăre și Marcela Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, E.S.P.L.A. 1957 ; N. Dunăre și col., *Arta populară din Valea Jiului*, București, Edit. Academiei R.P.R., 1963 ; idem, *Țara Bîrsei*, 2 volume, București, Edit. Academiei R.S. România, 1972 și 1974.

[3] Alexandru Amzulescu, *Balade populare românești*, București, Edit. Meridiane, 1963, p. 74.

[4] *Dicționarul enciclopedic ilustrat*, București, Edit. Cartea românească, f.a., 1 095, 1 096

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 225—234, București. 1979

română le poartă la costumul ei țărănesc" [5]; șirag de monede „de aur sau de argint, pe care le poartă ca podoabă la gît femeile" [6]. În sfîrșit, salba este o „podoabă purtată la gît de femei, făcută din unul sau mai multe șiraguri de monede, medalii, mărgele sau pietre prețioase" [7], definiție preluată și de cercetarea contemporană [8]. Credem că aceste definiții trebuie completate și reformulate prin eliminarea unor elemente nesemnificative și reținerea și accentuarea celor definitorii.

Salba este o străveche podoabă de piept, ce poartă diferite denumiri, dintre care unele :

a) *Autohtone.* Una dintre acestea este „baier". „Cuvîntul românesc presupune un arhetip i-e **ueg-, uag- elo-*, formație nominală a rad, cu sensul străvechiu « legătoare ; fir, ață, obiect pentru legat ». Arhetipul refăcut prezintă unele modificări fonetice (care l-au făcut de nerecunoscut pentru romaniștii noștri), absolut necesare pentru a explica obîrșia și dezvoltarea cuvîntului *baier*" [9]. În forma „baier cu bani" termenul se îmbogățește în preciziune prin adăugarea elementelor care compun podoaba. Ea este cunoscută și în forma feminină „baieră", care se îmbogățește în preciziune în forma „baieră de coroane". În unele localități am întîlnit-o, cu sufix diminutival masculin, sub forma „băirel" (precum și îmbogățită prin adăugarea elementelor care o compun „băirel de bani"), sau „băiraș" și „băieruț" [10].

Al doilea termen autohton care denumește podoaba este „zgarda". Despre această denumire I.I. Rusu notează : „Soluțiile încercate nu explică forma și sensul, ori nu sînt admisibile din punct de vedere istoric (*gard, garda, gherdan* etc.) pentru cuvîntul nostru, care e un element comun albano-român, de origine autohtonă carpato-balcanică, nu împrumutat din graiurile popoarelor stabilite aici în cursul evului mediu. În limba română e atestat de literatura veche (sec. XVII, Bibl. 1688, *Gen.* 38, 18 „și el zise : ce arvună îți voi da? Ia zise : inelul tău și sgarda și toiagul" ; Anon. Caranseb. *sgardĕ, zgerdat*" [11]. În cercetările noastre am aflat podoaba numită, de obicei, cu fem. „zgardă", dar păstrînd și forma mai veche „sgarda". Se cunoaște în forma neutră, prin adăugarea sufixului *-an*, „zgărdan" și respectiv „sgărdan". În forma hipocoristică este cunoscută ca „zgărduța", precum și „zgărduț". Termenul se întîlnește cel mai mult în forma îmbogățită în preciziune, prin adăugarea elementelor care compun podoaba : „zgardă scumpă", „sgardă scumpă", "zgardă de zloți", „zgardă de taleri", „zgardă de puișori", „zgardă de mărgele", „zgardă de galbini", „zgardă de galbeni", „zgardă de coroane", „zgardă de bani". Forma „zgardă la gușe" trădează plasamentul acesteia, în ansamblul

---

[5] C. Diaconovich, *Enciclopedia română*, t. III, Sibiu, 1904, p. 871.

[6] Alexandru Răzmeriță, *Dicționarul etimologic-semantic al limbei române*, Craiova, 1924, p. 706.

[7] *Dicționarul limbii române contemporane*, vol. IV, București, Edit. Academiei R.P.R., 1957, p. 6.

[8] *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX), București, Edit. Academiei R.S.România, 1975, p. 824.

[9] I.I. Rusu, *Elementele autohtone în terminologia ocupațiilor*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961", Cluj, 1963, p. 32.

[10] *Ibidem*, p. 32.

[11] *Ibidem*, p. 31.

pieselor de port, iar „zdrangănă" exprimă o funcționalitate necercetată a salbei — funcția de instrument muzical folosit la un anumit dans cunoscut la români și bulgari.

b) *Latine.* „Salbă" s.f., var. „ssalbă", „soalbă", pl. „sălbi", „salbe" și var. „sălghi". Despre acest termen s-a afirmat că ar fi de obîrșie dacogreacă, din *kollybos*, ban mic, monedă, prin forma *ciollybo*, *solybo*, *salba* [12]. H. Tiktin crede că termenul „cu greu ar putea fi derivat din latinul « exalba » sau « subalba »" [13]. Lingvistica română contemporană a demonstrat că podoaba își trage numele de la lat. *subalba*, în prezent fiind cunoscută, de obicei, în forma feminină „salbă", păstrînd și varianta medievală „ssalbă". Este cunoscută însă și forma „sălbănaș", „sălbănași", „sălbănel" cu forma pl. „sălbănele", deci substantivul devine neutru și primește sufix diminutival. În alte cazuri, termenul primește sufixul *-iță* în cazul „sălbiță" și „sălbuliță", sau *-uță* în „sălbuță". Amintim și regionalismele „sălghiță" de la forma „salbă" primind sufixul diminutival *-iță*, sau „sălghii" — regionalism la forma plurală. Termenul cunoaște mai multe feluri de îmbogățiri. Cel mai frecvent este prin adăugarea elementelor care o compun : „salbă cu lifturi", „salbă cu mamudele", „salbă cu monede", „salbă cu pitaci", „salbă cu ruble de argint", „salbă de aor", „salbă de aur", „salbă de bani", „salbă de bănuți", „salbă de coroane", „salbă de feferică", „salbă de feferigi", „salbă de fifilică", „salbă de fifireci", „salbă de fifiregi", „salbă de firirici", „salbă de firfilici", „salbă de galbeni", „salbă de galbini cu mamudea", „ salbă de gălbenași", „salbă de gologani", „salbă de hușoși", „salbă de icosari", „salbă de icusari", „salbă de irmilici", „salbă de jubiliari", „salbă de lefți", „salbă de lei", „salbă de lifturi", „salbă de mamudele", „salbă de mariași", „salbă de mărgean", „salbă de mărgele", „salbă de poli", „salbă de poli de aur", „salbă de rile sterline", „salbă de rubiele", „salbă de sfanți", „salbă de sorcoveți", „salbă de sute", „salbă de taleri", „salbă de taleri mărunți". Prin formele „salbă mare", „salbă lungă", „salbă mijlocie", „salbă mică", termenul indică mărimea salbei, în timp ce „salba albă" materialul din care este confecționată, respectiv argintul ; „salbă de piept" și „salbă la gît" precizează o funcționalitate permanentă a salbei, iar „salbă de căciulă" și „salbă de frunte" indică funcționalități ocazionale ale podoabei. În sfîrșit, „salba de bani munciți" implică o semnificație juridică, în sensul că denumește felul în care ea a fost obținută.

Alte denumiri tot de origine latină, mai rar întîlnite, sînt : „legătură" s.f., termen cunoscut pentru salbă numai la singular, vine de la lat. *ligatura* [14] ; „brăcină" s.f., pl. „brăciri", derivă din lat. *brac(c)ae* [15] ; „florii" s.f., este folosit numai în forma de plural, vine de la lat. **florilia* (= *Floralia*) [16].

c) *Împrumuturi recente.* „Colier" s.n., pl. „coliere", vine de la fr. *collier* [17] ; „dublei" s.m., folosit numai la plural, derivă din fr. *doublé* [18] ; „colan" s.n., pl. „colane", var. „colanuri", pe alocuri se folosește și ter-

[12] Alexandru Răzmeriță, *op. cit.*, p. 706.
[13] H. Tiktin, *Rumänisch deutschen Wörterbuch*, t. III, București, 1903, p. 1 536.
[14] DEX, p. 494.
[15] *Dicționarul limbii române moderne*, București, Edit. Academiei R.P.R., 1958, p. 269.
[16] DEX, p. 341.
[17] *Ibidem*, p. 172.
[18] *Ibidem*, p. 283.

menul „colan de aramă", vine de la tc. *kolan* [19]; numirea „gherdan" s.n., var. „gheordan", pl. „gheordane", „gherdane", „ghergane", var. „gardanuri", „gheordanuri", cunoscută în limba română și în forma „gheordan de bani vechi", este atestată la noi în documentele slavo-române. Demian P. Bogdan o derivă de la persanul *gerdan* [20]. N. Tiktin și autorii *Dicționarului limbii române moderne* sînt de părere că numirea ar fi împrumutată de la tc. *gerdan*. Nu este exclusă existența simultană a ambelor surse.

„Leasă" s.f., pl. „lese", derivă, după unii autori, din bg. *lesa*, sb. *ljesa*. Etimologia ni se pare îndoielnică deoarece *Dicționarul român-bulgar*, editat de Institutul de limbă bulgară al Academiei Bulgare de Științe, nu inserează o asemenea traducere pentru nici una din numirile salbei cunoscute poporului român.

Numeroase denumiri ale podoabei evocă materialele din care aceasta a fost confecționată, permițînd totodată evaluări conotative privitoare la dimensiunile salbei: „aur la gît", „bani la gușă", „lățișar de argint", „lățișar de pițigoi", „lefți", „galbin mare", „gălbinuș", „mamudea", „medal" — termenul vrea să exprime faptul că salba este făcută din metal și mai ales că este confecționată din medalioane, „năframă la gît" (numirea, aparent inexplicabilă pentru salbă, este dată de materialul, de obicei catifea, de care sînt agățate monedele și medalioanele), „rubiete", „sfanți", „sfanți la gît", sfanți la grumaz", „șire de bani", „taleri de-a grumaz", „taleri la grumaz", „taleri la gușe", „tălerași", „tăierel de bani". Maghiarii și secuii îi spun „șargo penz". Este deci un termen tradus din limba română.

Pentru întreaga istorie a poporului nostru salba reprezintă un indiciu de neînlocuit asupra stării sociale a purtătoarei. Această stare socială se concretizează prin *calitatea metalului, mărimea monedelor, numărul de monede și de șiruri*: „Cei care erau mai bogați aveau salbă cu mai multe rînduri și cu mai mulți bani" [21]. „Unele purtau pînă la 20 de sîrme, după cum a fost de bogate". „După salbă se știe ce fel de fată este, mai ales pentru cei străini de sat, care veneau la horă". „Cîți bani a avut la gît a însemnat că atîta avere a avut". „Purtau salbă că aia era zestrea lor". Un mare negustor de țuică din Horezu se relata că și-a purtat nevasta „cu o salbă de 86 monede de aur". Un călător nota la 1549 că boieroaicele aveau obiceiul să poarte un lanț lung pînă la glezne, de care atîrna o pungă de galbeni. Iordachi Cantacuzino din Moldova dă fiicei sale, la 1730, o salbă în valoare de 520 de lei, iar cinci ani mai tîrziu, Constantin Cantacuzino Măgureanul dă fiicei sale o salbă de 530 de lei. Din alte documente aflăm că prima salbă, din cele două descrise mai sus, avea „60 galbeni unguresti". Radu Olănescu lasă prin testament, la 1745, nurorii sale o salbă de 100 de galbeni unguresti și alta de 20 de galbeni. Principele de Ligne preciza că, la 1788—1799, boieroaicele moldovene în afară de mărgăritare își împodobeau gîtul și hainele și cu „sechini" și jumătăți de galbeni, precizînd că ar fi fost pînă la 3 000 de asemenea piese pe un veșmînt.

---

[19] *Dicționarul limbii române moderne*, p. 308.

[20] Demian P. Bogdan, *Glosarul cuvintelor românești din documentele slavo-române*, București, 1946, p. 60.

[21] Aceste citate sînt mărturii ale informatorilor pe teren, uneori fiind identice la mai mulți subiecți, fapt care denotă identitatea de idei.

Salba îndeplinea și o funcție rituală în diferite obiceiuri. Atunci cînd se umbla „cu botezul", fetele puneau salbele, de obicei pe prag, ca să se treacă o dată peste ele, de regulă la ieșire. Cîteodată, în afară de salbă, se punea și busuioc. Salba putea fi înlocuită de alte podoabe ale fetei. Podoaba era pusă apoi sub pernă ca să viseze fata cu cine se va căsători. O informatoare din Lerești — Muscel ne-a spus că ea a pus, dar n-a visat nimic „și pentru asta nu mai crede".

M. Kogălniceanu constata în 1840 că atunci cînd un flăcău apuca o fată de peștiman sau de salbă era ca și cînd ar fi cerut-o de soție.

Înaintea petitului mirele trimitea cadouri fetei dorite. Pentru satele Galeș, Tilișca și Valea din județul Sibiu — localități în care nu se mai păstrează salba — G.I. Pitiș notează că printre obiectele trimise de logodnic miresei este și salba. „Mai nainte vreme salba o punea împrejurul lumînărilor, pe marginea pupăzei [colac, *n.n.*], căci salba era mare, cîte 70—80 de sfanți ori taleri, și cînd o punea la gît îi ajungea pînă la genunchi și așa o lăsa să atîrne că nu era bine să o prindă. Înainte, după ce-ți aducea salba, nu era iertat să mai mergi la șezătoare decît dacă se ducea și mirele și trimitea el să o cheme pe mireasă" [22]. Într-o poezie populară băiatul se adresează fetei, înainte de a pleca în haiducie; „De-oi cîștiga poli, argint / Să ți-i dau să-i pui la gît".

Atunci cînd venea să o ceară în căsătorie, fata se uita la băiat pe geam sau dintr-un loc ascuns, prin salbă, de dorit „prin găuricea de la ban" sau prin inel, pentru ca să facă copii frumoși. Aceeași operație și pentru aceleași motive se repeta cînd mirele venea să-și ia mireasa.

În seara logodnei, mirele punea un ban în salbă și se considera căsătorit.

Elena Lupuleț din Rucăr — Muscel ne-a povestit cum s-a desfășurat obiceiul la nunta ei: „...Am făcut o cămașă și bete și eu le-am dat și el mi-a dat galbenul, în 1939. Așa se făcea mai de mult. S-o lăsat obiceiul, dar cine are mai face și acuma".

Cînd pleca să ia mireasa, fratele mirelui îi aducea salba zicîndu-i:

„Ține această salbă frumoasă
S-o porți sănătoasă".

În Sălătrucel — Vîlcea se închiria salba pentru efectuarea acestor obiceiuri.

Reținem din obiceiul înhobotării: „...După cîteva încercări neizbutite de a pune hobotul pe capul miresii, vornicelul face pe mîniosul și strigă:

„Ce voiți voi druștelor,
Druștelor, măiestrelor,
Pentru că slujiți mireasa?

Drușca:

Vrem parale albe,
Să ne facem salba.

Vornicelul:

A crește la vară nalbă
Și veți face cîte-o salbă;
Salba noi vom dumica
Și pe voi vom ospăta!" [23]

---

[22] G.I. Pitiș, *Nunta în Scheiu*, în „Revista nouă", București, 1888, nr. 3, p. 109.
[23] S.Fl. Marian, *Nunta la români*, București, Edit. Academiei Române, 1890, p. 259.

Fig. 1 — Salbă dublă cu aplice zoomorfe (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea).

Fig. 2 — Icoană pe sticlă (Colecţia Muzeului Brukenthal).

Fig. 3 — Michel Bouquet și Janet Lanje, *Jeune fille vallaque* (Colecția Muzeului de artă al R.S. România).

Fig. 4 — Maria Bibescu (după N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. IX, București, 1938, p. 80).

Fig. 5 — Sava Henția, *Doamna Davilla* (Colecția Muzeului artă al R.S. România).

Fig. 6 — Salbă din zona Năsăudului (Arhiva I.C.E.D.).

Fig. 7 — Transmiterea salbei (zona Pădureni — Hunedoara. Arhiva I.C.E.D.).

Atunci druştele primesc banii şi vornicelul, în timp ce ele iau banii, aruncă hobotul pe capul miresei.

Mai amintim purtatul salbei pe frunte de către mireasă, „pentru frumuseţe", şi pe pălărie sau pe căciulă de către ginere.

În sfîrşit, exista obligativitatea de a păzi salba miresei, deoarece în caz de „furt" mirele trebuia să plătească o sumă, azi simbolică, pentru a-i fi înapoiată.

În concluzie se poate constata permanenţa, în cultura populară românească, a unei podoabe arhaice, cu numeroase semnificaţii.

SIMEON FLOREA MARIAN ŞI CONCURSURILE PENTRU PREMIILE ACADEMIEI ROMÂNE

ALEXANDRU DOBRE

În medalionul de evocare pe care îl publica la moartea lui Simeon Florea Marian, marele istoric Nicolae Iorga fixa, definitiv şi în termeni fără echivoc, locul operei lui Marian în cultura românească: „Astăzi nu se poate încerca pătrunderea ştiinţifică în sufletul acestui neam fără întrebuinţarea integrală a trebuincioaselor cărţi pe care le-a pregătit, poate fără a-şi da seama de deplin de toată însemnătatea lor, harnicul şi modestul cleric" [1]. Cu trecerea timpului opera lui Marian creşte în valoare şi utilitate, cunoaşterea ei aprofundată şi în detaliu impunîndu-se tot mai mult [2].

Cercetarea noastră şi-a propus să dea la iveală, să sistematizeze şi să readucă în circuit un material prea puţin cunoscut şi pus în valoare pînă acum. Am încercat, în primul rînd, să precizăm felul în care Academia Română şi unii dintre membrii ei au privit activitatea şi opera lui Marian, aprecierile în legătură cu ea, modul concret în care Marian a fost îndrumat, orientat, îndemnat şi sprijinit să-şi aleagă subiectul lucrărilor sale, să le scrie şi să le publice.

Accentul pe care l-am pus în relevarea interesului Academiei pentru folclor şi cultura populară în general nu e deloc întîmplător. Cu toate că despre interesul Academiei pentru folclor s-au scris şi publicat cîteva studii şi articole [3], reluarea şi în acest context a problemei se impune,

---

[1] N. Iorga, *Un cercetător al vieţii poporului românesc — S. Fl. Marian*, în *Oameni cari au fost*, I, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1967, p. 169; articolul a fost scris la 22 aprilie 1907.

[2] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti. Ed. enciclopedică română, 1974, p. 232: „Volumele lui nu îmbie la lectură, fiind prezentări de materiale, şi lipsa unei osaturi teoretice le face puţin îmbietoare pentru un nespecialist. Ele atestă însă o robusteţe de invidiat şi o putere de muncă rar întîlnită, iar onestitatea cu care au fost lucrate le conferă o durabilitate ce pare a creşte cu trecerea timpului".

[3] Ion Muşlea, *Academia Română şi folclorul*, în „Anuarul Arhivei de folclor", I (1932), p. 1—7; idem, *Bibliografia lucrărilor cu caracter folcloric şi etnografic publicate de Academia Română*, în publicaţia citată, II (1933), p. 221—227; Ovidiu Bîrlea, *Academia Română şi cultura populară*, în „Rev. etn. folc.", 11 (1966), nr. 5—6, p. 411—441.

Marian, activitatea şi opera sa, oferind unul dintre argumentele cele mai semnificative ale acestui interes, ale direcţiilor şi formelor pe care le-a îmbrăcat, ale finalizării lui.

Din bogata şi variata activitate pe care Marian a desfăşurat-o la Academia Română, de la data alegerii sale ca membru activ [4] şi pînă în ultimele clipe ale vieţii, ne-am oprit asupra unei secvenţe care priveşte cîteva dintre lucrările sale cele mai importante : Ornitologia, Naşterea, Nunta, Înmormîntarea şi Botanica [5]. Lucrările enumerate sînt, într-un fel sau altul, rezultatul participării lui Simeon Florea Marian la concursurile pentru premiile Academiei.

Principala sursă a informaţiilor noastre o constituie publicaţia de indiscutabil prestigiu : *Analele Academiei, partea administrativă şi dezbateri*, un tezaur documentar de primă mînă, dar care, din păcate, este destul de greu de consultat atît pentru că a devenit rarisim, cît şi, mai ales, pentru că, în cele peste 110 volume, datele ce ar putea să intereseze într-o problemă sau alta se află inserate disparat, pe parcursul a zeci de mii de pagini [6]. Aceasta şi explică de ce bibliografiile de specialitate, inclusiv cele privind obiectul cercetării noastre, fac prea puţine, sumare şi adesea eronate trimiteri la această publicaţie, de ce în legătură cu Marian şi opera sa s-au scris lucruri cel puţin curioase [7].

Premiile Academiei se bucurau de un larg interes, instituţia şi membrii săi acordîndu-le atenţia cuvenită, un larg spaţiu în dezbateri şi în publicaţii, fonduri substanţiale, membrii Academiei afectînd timp preţios cercetării lucrărilor şi întocmirii referatelor speciale şi generale, formulării unor subiecte de necesitate pentru cultura şi ştiinţa naţională. Premiile Academiei, cercetarea activităţii instituţiei sub acest unghi pot oferi argumente consistente pentru a demonstra modul în care Academia a orientat şi direcţionat dezvoltarea ştiinţei şi culturii româneşti, domeniile către care a stimulat cercetarea la un moment dat, priorităţile uneia sau alteia dintre etapele parcurse. Desigur, sinuozităţile, părtinirile, exagerările sau eludarea unor lucrări, nevoi etc. nu lipsesc. Ceea ce

---

[4] Sim. Fl. Marian a fost ales membru activ al Academiei Române la data de 26 martie 1881, în Secţiunea istorică. La acea dată preşedinte al Academiei era Ion Ghica, iar secretar general, Al. Odobescu. În aceeaşi şedinţă a fost ales membru al Academiei, dar în Secţiunea literară, şi Iacob Negruzzi. La sfîrşitul seziunii generale din 1881 Secţiunea istorică a Academiei Române era alcătuită din : George Barițiu, Vincenţiu Babeş, V.A. Urechia, Nicolae Ionescu, Mihail Kogălniceanu, Simeon Florea Marian, At. M. Marienescu, ep. Melchisedec, Al. Odobescu, A. Papadopol-Calimach, Dim. A. Sturdza şi V. Maniu.

[5] Deşi rămasă în manuscris şi prea puţin cunoscută şi, mai ales, inaccesibilă cercetătorilor, *Botanica* poate fi încadrată fără nici o rezervă în categoria lucrărilor de care ne ocupăm. Date fiind discuţiile speciale şi de mai largă întindere pe care le impune, ne limităm numai a o aminti doar.

[6] Desele trimiteri pe care le facem la această publicaţie periodică şi neîntreruptă a Academiei ne-au determinat, pentru a simplifica aparatul critic şi a facilita urmărirea în desfăşurare cronologică a faptelor relatate, să facem menţiunile corespunzătoare în chiar textul cercetării noastre. Abrevierea utilizată este următoarea : An(alele Academiei Române), (Secţiunea) I, (Partea administrativă şi dezbaterile, seria) II, (volumul) ..., (pe anii) ..., (pagina) ...

[7] Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1968, p. 212 : „După începuturile atît de laborioase ca folclorist, Marian concepe publicarea seriei de studii etnografice cum este *Chromatica poporului român*, lucrare care i-a adus titlul de membru corespondent al Academiei" ; Ion Muşlea, *Academia Română şi folclorul*, în „Anuarul Arhivei de folclor", I (1932), p. 3, unde citim : „...Academia îi publică, în afară de cele trei mari monografii, pe care i le-a şi premiat...".

rămîne notabil şi peren este faptul pozitiv, deschizător al unor noi şi importante cîmpuri de investigaţie şi cercetare prin stimulentul, deosebit de eficient, de ordin material şi moral pe care, în această formă, Academia l-a exercitat. Activitatea pe care a desfăşurat-o Simeon Florea Marian şi operele ce-i poartă numele sînt unul dintre cele mai grăitoare exemple. Faptul este de reţinut, Marian nefiind singurul care a beneficiat de acest sprijin.

Relaţia Simeon Florea Marian — premiile Academiei s-a manifestat, pînă la un moment dat, sub două forme, şi anume : a) Marian participă la concursurile premiilor Academiei cu subiecte date sau pentru lucrări publicate ; b) Marian este ales membru în comisiunile însărcinate cu cercetarea lucrărilor prezentate la premiile Academiei.

Şi într-un caz şi în altul cercetarea se vădeşte deosebit de fructuoasă, ducînd la observaţii definitorii asupra operei, activităţii şi personalităţii lui Simeon Florea Marian, a contextului cultural şi înrîuririi Academiei asupra lui Marian, a receptării operei şi muncii sale în epocă, a opiniilor lui Marian în problemele teoretice ale culturii populare, latură pînă acum rămasă necunoscută, în sfîrşit, dar la fel de importantă, a influenţei pe care Marian a exercitat-o în mod direct şi indirect asupra membrilor Academiei, a instituţiei în ansamblu şi, implicit, în fixarea obiectului şi metodologiei disciplinelor pe care le-a abordat.

Expunerea, desfăşurată şi în detaliu, a acestei laturi a activităţii lui Marian va nuanţa, şi extinde, credem, aceste prime deziderate.

În cercetarea de faţă, dată fiind bogăţia materialului de care dispunem şi importanţa acestui aspect pentru cunoaşterea activităţii şi operei lui Marian şi a preocupărilor Academiei pentru cultura populară, ne vom limita doar la studiul acelor probleme şi lucrări din prima categorie, reprezentînd participarea lui Marian la concursurile pentru premiile Academiei.

1. ORNITOLOGIA POPORANĂ ROMÂNĂ

Prima lucrare cu care Marian s-a prezentat la premiile Academiei, în anul 1884, a fost *Ornitologia poporană română* [8].

Înainte de apariţia, la 1883, a celor două volume ale lucrării, Marian publicase — începînd cu 1878 — o bună parte din material în periodicele vremii : „Amicul familiei", „Albina Carpaţilor", „Familia", „Observatorul" etc. Ornitologia se bucură de o bună primire, mărturie recenziile şi notele bibliografice din „Aurora română", „Steluţa", „Telegraful român", „Observatorul", „Familia", „Românul", „Amicul familiei", „Timpul" şi altele [9]. Însuşi Vasile Alecsandri îl ajutase pe Marian la elaborarea acestei lucrări trimiţîndu-i unele date [10].

În cadrul comisiunii premiilor, raportul special asupra lucrării lui Marian a fost întocmit de dr. Atanasie Fătu, însărcinat cu examinarea volumului. Raportul, după ce reproduce sumarul lucrării, încheie cu urmă-

[8] S.Fl. Marian, *Ornitologia poporană română*, I—II, Cernăuţi, 1883, 438 + 423 pag.

[9] Lista completă la A. Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, I, (1800—1891), Bucureşti, Ed. pt. lit., 1968.Pentru recenzii şi notiţe bibliografice vezi îndeosebi nr. 3 680 de la p. 335 a lucrării citate.

[10] *O scrisoare (a lui V. Alecsandri) către S.F. Marian*, în „Zori noi", Suceava, 19 (1965), nr. 5 521.

toarea apreciere de ordin general : „Stilul cărții acesteia este ales și plăcut ; cu un cuvînt, opera lui Marian ne prezintă o scriere foarte interesantă din punctul de vedere al istoriei legendare și al poeziei poporane a românilor ; în consecință, ea merită a fi premiată" (An., II, VI, 1883—1884, p. 141—142). Iată deci că inițiativa propunerii cărții lui Marian pentru premiul Academiei aparține lui Atanasie Fătu și nu lui Bariţiu, cum se susține undeva [11]. Nemulțumit se pare cu caracterizarea prea concisă, generală, și, de ce nu, neconvingătoare în fond, a lui Atanasie Fătu, dar în mod sigur și sub impresia discuțiilor din comisiunea premiilor, G. Bariţiu, ca raportor general, dă extensiune caracterizării și, ca bun cunoscător, preocupat îndeaproape de cultura populară, insistă mai pe larg asupra lucrării lui Marian. „Nici una din scrierile intrate estimp la concurs — precizează G. Bariţiu — n-au dat comisiunii ocaziune atît de bogată la discuțiuni lungi, precum deteră aceste două volume de ornitologie poporană, cari după alții s-ar fi putut numi mai nemerit *Paserariul poporanŭ*, ca să nu ducă pe unii bărbați ai științei la ideea de a presupune în aceste colecțiuni de povești și cîntece în cari se personifică paserile ca și cum ar putea fi vorba de o carte strict științifică, ceea ce n-a avut niciodată pretențiunea de a fi. Precum se pune cu tot dreptul mare temei pe fabule și basmuri de ale poporului, pe cîntece și arii poporane, pentru cari s-au destinat chiar pe anul acesta un premiu de 5 000 lei noi, întocmai așa era timpul suprem ca să se adune și aceste mărgăritare ale geniului românesc pe cari le adună dl. Marian și le apără de perire. Sînt rare acele scrieri poporane pe cari să le poți lăsa în mînile tinerimii celei fragede cu atîta liniște sufletească, precum se poate lăsa aceasta, la care concurentul lucrase peste 10 ani cu prea multă pierdere de timp. Comisiunea, în majoritatea sa de șapte contra doi, cumpănind toată valoarea acestei scrieri pentru popor, ba și pentru mulți literați, și anume ca adaos foarte prețios al nomenclaturelor de paseri și alte animale la dicționarul limbei noastre, o recomandă în consecință pentru premiare cu premiul Năsturel-Herăscu de 4 000 lei noi" (An., II, VI, 1883—1884, p. 135). Bariţiu, convins de valoarea și utilitatea lucrării lui Marian, dezvoltă aprecierile în cadrul raportului general, fapt mai rar întîlnit. De obicei, în acesta se reiau numai aprecierile concluzive ale raportului special. Aceste rînduri prezintă interes din mai multe puncte de vedere, și anume : a) subliniază distincția între știință și elementele constitutive ale culturii populare ; b) sesizînd caracterul evolutiv al culturii populare, Bariţiu consideră necesare culegerile de folclor și etnografie pentru a le salva de la uitare ; c) lucrările de acest gen sînt folositoare operei de educare a tinerei generații ; d) cartea se adresează atît poporului, cît și intelectualității, scriitorilor în speță ; e) materialul lingvistic al unor asemenea cărți va trebui folosit pentru *Dicționarul limbii române*, deschis de monumentalul *Etymologicum* al lui Hasdeu și la care se lucra intens la acea dată ; f) ne dă o imagine asupra părerilor lui Bariţiu despre cultura populară, păreri care, coroborate cu cele expuse în numeroase alte ocazii și cu însăși activitatea practică a marelui patriot, constituie un argument temeinic asupra locului și rolului său în istoria folcloristicii românești. Nu mai puțin importantă este încer-

[11] Adrian Fochi, *Bibliografia...*, p. 535, nr. 6 367, unde se specifică : „G. Bariţiu propune premierea *Ornitologiei* lui S. Fl. Marian".

carea lui Bariţiu de a pleda şi atrage atenţia înaltului for academic asupra interesului multiplu pe care-l prezintă creaţia populară pentru cultura naţională.

Cartea lui Marian, propunerea de premiere a comisiunii şi cele două rapoarte, cel general al lui Bariţiu şi cel special al lui At. Fătu, dau loc unor îndelungi dezbateri şi în şedinţa plenară. Discuţiile, la care iau parte B. P. Hasdeu, Gh. Sion, V . Alecsandri, Ion Ghica, V. Maniu, Nic. Ionescu, N. Quintescu şi Al. Roman, au ca obiect valoarea în sine a cărţii lui Marian şi măsura în care ea merită premiul pus la concurs pe de o parte, o chestiune de principiu pe de altă parte, şi anume aceea a competenţei, dată fiind specialitatea lor, a membrilor comisiunii însărcinaţi cu examinarea cărţilor şi întocmirea rapoartelor speciale. Deşi punctul de plecare al discuţiei, deschisă de B.P. Hasdeu, îl constituie tocmai acest al doilea aspect, cel principal, nu vom reţine, în cele ce urmează, decît observaţiile asupra valorii lucrării lui Marian. După ce subliniază caracterul „pur literar" al cărţii, B.P. Hasdeu apreciază „meritul muncii autorului, dar nu se poate opri a observa că munca sa n-a fost atît de inteligentă ca să ridice lucrarea pînă la înălţarea ştiinţei, recunoaşte că este o adunare de material brut destul de avut, dar numai atuncia ar fi avut un adevărat merit literar cînd autorul ar fi comparat ornitologia noastră populară cu ornitologiile străine". Intervenind, V. Alecsandri aminteşte că lucrarea este „atît de populară" încît fiecare membru al Academiei o poate aprecia în cunoştinţă de cauză. Pentru a clarifica lucrurile, atît sub aspectul lor general, cît şi sub acela al obiectului discuţiei, el precizează că „în epoca de renaştere în care ne aflăm este bine să adunăm toate comorile spiritului poporului român. Basmele sau poveştile, legendele, credinţele, prejudeţele, poeziile, ariile populare formează fondul geniului şi al caracterului naţional care se distinge; şi orice colecţiune s-ar face în direcţiunea aceasta, precum Marian a făcut în cartea de faţă, el crede că sînt de mare importanţă. Pentru aceste considerente crede că lucrarea propusă merită îmbărbătarea noastră; cu atîta mai ales că chiar din varietatea legendelor şi din citaţiunile autorului se vede că a trebuit să-şi dea o mare muncă penrtu ca să le întrupească, să le puie în starea în care se văd". N. Ionescu, care fusese în comisiune şi votase împotriva premierii, arată că „*Ornitologia populară* nu o crede demnă de onoarea premiului. Ea nu corespunde cu titlul pretenţios care-l are, cari nu tinde a vulgariza ştiinţa. Aceasta cu dreptul s-ar putea numi *Povestea păsărilor*, căci într-adevăr nu este altceva decît o colecţiune de legende sau basme populare relative la păsări. Cartea nu are nici un merit literar, nici o ordine de registru, nici o sistemă sau plan. Crede că Academia ar greşi dacă ar da premiul unei opere de aşa puţină valoare". La fel de categoric este şi Nicolae Quintescu, care „nu vede un merit mare în această carte, care nu-i decît o înşirare de egende. Nu e de părere a se premia". Reluînd unele dintre argumentele lui Bariţiu, Alexandru Roman îşi exprimă nedumerirea faţă de opoziţia lui Hasdeu de „a premia o carte cu adevărat populară. Observă că nu este numai o adunătură de material brut adunat din gura poporului, după cum pretinde Hasdeu, dar este şi ştiinţă, după cum se poate proba cînd se va examina de aproape. Cartea o găseşte însemnată nu numai prin laboarea autorului, care trebuie să o admirăm, dar şi instructivă şi meri-

torie" (An., II, VI, 1883—1884, p. 77—80). Celelalte participări la discuţie se referă la cel de al doilea aspect, pe care l-am enunţat deja.

Sesizăm, din cele expuse pînă aci, o anume departajare, pe probleme de conţinut, între membrii Academiei preocupaţi de cultura populară. Pe de altă parte, Alecsandri, Bariţiu şi Al. Roman [12] care apreciază munca depusă, necesitatea întocmirii în continuare de culegeri cît mai ample şi mai cuprinzătoare, folosul unor asemenea lucrări pentru sublinierea specificului naţional, deci caracterul de document, pentru literatură, lingvistică, educaţie şi instrucţie. Cei trei academicieni, ale căror preocupări pentru cultura populară sînt recunoscute şi datează dinainte de 1848, înţeleg să-şi continue calea susţinînd şi încurajînd fiecare iniţiativă. La rîndul său, Hasdeu ridică cota exigenţei, propunînd noi direcţii de cercetare prin accentuarea laturii comparative pe orizontală. Acţiuni viitoare îi vor da prilejul să-şi cristalizeze şi să lărgească acest nou concept. Ceea ce trebuie să reţinem însă, ca un fapt ce depăşeşte limitele discuţiei asupra *Ornitologiei* sau a părerilor formulate despre ea, este dezbaterea la obiect a problemelor de fond privind valorificarea culturii populare, sensurile şi direcţiile acestei valorificări, lupta de idei cu consecinţe dintre cele mai fructuoase pentru cultura naţională ce se desfăşura sub cupola Academiei, cu participarea tuturor membrilor săi.

Pusă la vot, în trei şedinţe succesive — şedinţele din 29 martie, 30 şi 31 martie 1884 —, cartea lui Simeon Florea Marian este premiată, în cele din urmă, cu 14 voturi pentru şi 7 contra (An., II, VI, 1883—1884, p. 81, 83 şi, respectiv, 97) [13].

2. NUNTA LA ROMÂNI

În şedinţa Secţiunii literare din 14 martie 1885, desfăşurată sub preşedinţia lui V. Alecsandri, B.P. Hasdeu propune pentru concursul premiului Eliade Rădulescu pe anul 1888 următorul subiect: „Nunta la români, studiu etnografic comparativ".

Deşi Gh. Sion şi Iacob Negruzzi propun alte subiecte („Femeia română în toate treptele sociale" şi, respectiv, „Teatrul popular român"), majoritatea membrilor Secţiunii literare votează pentru subiectul propus de Hasdeu (An., II, VII, 1884—1885, p. 148). Reluată în plen, în aceeaşi zi, propunerea Secţiunii literare întîmpină unele dificultăţi. De pildă, lui V. Maniu „subiectul propus nu i se pare pur literar, ci mai mult istoric; de aceea propune ca să se întoarcă lucrarea la Secţiune spre a veni cu un alt subiect, care să corespunză mai bine la ideea pentru care s-a instituit premiul". După mai multe discuţii, la care iau parte, între alţii, Gh. Sion şi Grigore Ştefănescu, propunerea Secţiunii literare este adoptată (An., II, VII, 1884—1885, p. 117), fapt consemnat şi de raportul secretarului general asupra lucrărilor sesiunii generale (An., II, VII, 1884—1885,

[12] Acelaşi elogiu şi la Dim. A. Sturdza: „...s-a dat apoi un premiu d-lui Marian pentru o carte adunată cu multă muncă şi de o valoare nediscutabilă" (An., II, VIII, 1885—1886, p. 98).

[13] O propunere, ca să fie adoptată, trebuia să întrunească 2/3 din numărul participanţilor la vot. Cînd nu era respinsă, dar nici nu întrunea cele 2/3, propunerea era pusă din nou la vot cel mult de trei ori. În cazul nostru propunerea a întrunit numărul necesar de voturi pentru a fi adoptată abia a treia oară, deci în şedinţa din 31 martie, pentru că în cele două scrutinuri anterioare rezultatul a fost 11 voturi din 19 şi 13 din 20. În acest sens trebuie corectată şi precizarea din A. Fochi, *Bibliografia generală...*, p. 535, nr. 6 369.

p. 138). În comisiunea pentru cercetarea lucrărilor prezentate la acest concurs sînt aleşi : G. Bariţiu, B.P. Hasdeu şi I. Caragiani. Pentru a sprijini şi orienta pe eventualii autori dornici să-şi prezinte manuscrisele la concursul cu subiectul dat, aşa cum s-a procedat şi se va proceda şi în alte cazuri, se fac şi unele precizări, formulate de însuşi B.P. Hasdeu : „Premiul statului Heliade Rădulescu, de 5 000 lei, se va decerne, în sesiunea generală din martie-aprilie 1888, celei mai bune disertaţiuni scrise în limba română asupra următorului subiect : « Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ ». Uzurile nupţiale trebuiesc studiate în varietăţile lor după toate provinciele române, comparîndu-se cu nunta la vechii romani şi la popoarele neo-latine pe de o parte, cu nunta la vecinii românilor (slavi, unguri, greci, albanezi) pe de alta, de unde să reiasă apoi de la sine o concluziune istorico-etnografică. Manuscrisul va trebui să cuprindă materie pentru 200—300 pagine de tipar în 8° garmond. Termenul prezentării manuscriselor la concurs va fi pînă la 31 decembrie 1887" (An., II, VII, 1884—1885, p. 321—322). Se mai preciza cu acest prilej că manuscrisele se vor prezenta anonime, purtînd o deviză, care va fi reprodusă pe un plic sigilat conţinînd numele autorului. Academia îşi rezerva dreptul de a tipări în publicaţiunile sale lucrările ce se vor premia. Înştiinţarea, reluată în aceiaşi termeni, va fi reprodusă şi în anii următori (An., II, VIII, 1885—1886, p. 252 şi IX, 1886—1887, p. 427—428).

Aşadar, iniţiativa punerii la concurs a acestui subiect aparţine în mod cert lui B.P. Hasdeu şi a fost sprijinită, între alţii, şi de Vasile Alecsandri. Îndoiala lui Ion Muşlea va trebui astfel corectată [14].

S-a observat pe bună dreptate că hotărîrea de a pune subiectul asupra nunţii la concurs poate fi socotit unul dintre momentele cruciale ale interesului Academiei pentru folclor şi etnografie, o nouă etapă în evoluţia acestui interes şi, totodată, punctul de plecare al unei noi orientări în efectuarea cercetărilor şi elaborarea lucrărilor de acest gen, atît sub aspectul tematic, cît şi sub acela al sferei de cuprindere a acestuia. Este momentul Hasdeu, la Academie şi în folcloristica românească, punerea pe prim plan a obiceiurilor, culese din toate provinciile locuite de români, raportate la cele latine şi ale popoarelor romanice, la cele ale popoarelor vecine. Hasdeu a încercat el însuşi să aplice metoda în lucrări proprii şi îndeosebi în *Etymologicum Magnum*. Referiri la obiceiuri similare ale poporului roman se mai făcuseră în folcloristica noastră şi pînă la această dată : Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Gh. Şincai, P. Maior şi I. Budai-Deleanu, Kogălniceanu şi Alecsandri însuşi. Acum metoda comparativă devine preponderentă şi, de fapt, acesta este esenţialul. „În 1885 — fixează I. Muşlea importanţa momentului — Academia pune la concurs pentru unul din marile premii ale statului un « studiu istorico-etnografic comparativ : Nunta la români ». Se cuvine să dăm acestei iniţiative toată atenţia, căci Hasdeu, căruia se pare că-i revine meritul acestei propuneri — tot el propune un premiu şi pentru « Botanica populară din punct de vedere al credinţelor, datinelor şi literaturii populare » —, avea parcă stabilit un întreg plan în această direcţie. Într-adevăr, peste cîţiva ani se vor pune la concurs şi « naşterea » şi « înmormîntarea » la români. Astfel un plan sistematic pentru adunarea

[14] Ion Muşlea, *Academia Română şi folclorul*, în lucr. cit., p. 3 : „...Hasdeu căruia pare că-i revine meritul acestei propuneri...".

şi studierea obiceiurilor poporului îşi face loc la Academie" [15]. Am fixat deci momentul şi importanţa lui pentru orientarea Academiei şi a lui B.P. Hasdeu, pentru istoria folcloristicii şi etnografiei româneşti, pentru Simeon Florea Marian, Elena Sevastos etc.

Cel de al doilea fapt pe care-l credem util discuţiei noastre, deoarece îl priveşte direct pe Marian şi participarea sa cu „Nunta" la concursul premiilor Academiei, îl constituie hotărîrea ca membrilor Academiei să nu li se mai îngăduie să participe, ca pînă acum, la concursurile pentru premiile Academiei, fie că este vorba de lucrări cu subiect dat, fie că este vorba de cărţi publicate în anul — sau anii — pentru care se acorda premiul. În şedinţa din 13 martie 1885, Titu Maiorescu prezintă următoarea propunere, susţinută de N. Ionescu, I. Negruzzi, V.A. Urechia şi ep. Melchisedec : „Propunem ca Academia să binevoiască a lua următoarea deciziune regulamentară : Nici un membru ordinar al Academiei Române nu poate lua parte ca concurent la premiile ce se decern de Academie. Această dispoziţiune nu se aplică la membrii onorari şi corespondenţi" (An., II, VIII, 1885—1886, p. 79). Titu Maiorescu îşi motivează propunerea în şedinţa din 20 martie (An., II, VIII, 1885—1886, p. 96—97). Pe marginea acestei chestiuni au loc discuţii aprinse, îndelungi şi contradictorii, la care participă D. Sturdza, N. Ionescu (An., II,VIII, 1885—1886, p. 97—100), G. Sion, B. P. Hasdeu, T. Maiorescu, I. Negruzzi, D. Sturdza (An., II, VIII, 1885—1886, p. 110—114), Ion Ghica, la intervenţia căruia se alege o comisie alcătuită din D. Sturdza, T. Maiorescu şi dr. Brândză pentru a studia propunerea iniţială (An., II, VIII, 1885—1886, p. 130), Ion Ghica, N. Ionescu ş.a.m.d. (An., II, VIII, 1885—1886, p. 244—246). Discuţia continuă încă pînă în anul 1891, cînd Kogălniceanu, Şt. Fălcoianu, P.S. Aurelian, V. Maniu, Bacaloglo, A. Papadopol-Calimach, N. Ionescu şi B. P. Hasdeu formulează următoarea propunere : „Subsemnaţii propunem a se adaoge la art. 61 din Regulament un ultim alineat cu cuprinsul următor : « Membrii activi ai Academiei nu vor putea prezenta nici o operă a lor pentru premiere »" (An., II, XIII, 1890—1891, p. 149 şi 152).

La 8 ianuarie 1888 se comunica în mod oficial lista manuscriselor prezentate la concursul premiului Eliade Rădulescu cu subiectul „Nunta la români" (An., II, X, 1887—1888, p. 26, 53, 61). Lista cuprinde numai două lucrări, şi anume : a) manuscrisul Elenei Sevastos avînd ca motto „Însuratul de tînăr şi mîncarea de dimineaţă", desemnat, în cursul dezbaterilor, prin sigla A ; b) manuscrisul lui Simeon Florea Marian, notat cu B, avînd un motto ceva mai lung : „Nam cum sit hoc natura commune animantium, ut habeant libidinem procreandi, prima societas in ipso conjugio est, proxima in liberis, deinde una domus, communia omnia. Id autem est principium urbis et quasi seminarium reipublicae. Cicero, De off, I, 17, 54".

Este de notat că, după expedierea manuscrisului şi înainte de începerea dezbaterilor asupra lucrărilor înaintate spre premiere, Simeon Florea Marian trimite o „lămurire", citită de asemenea în plenul Academiei şi care, desigur, va influenţa asupra hotărîrii definitive a Comisiunii şi corpului academic.

---

[15] *Ibidem.*

Pentru interesul pe care-l prezintă în urmărirea procesului elaborării celei mai importante opere a lui Simeon Florea Marian, o reproducem în întregime :

„Sfîrşisem de compus şi de prescris *Nunţile la români*, cînd îmi trăsei pe seamă că ar fi mai bine să despărţesc datinele de la « nunta proprie » de celea ce premerg aceasta şi să compun două tomuri de sine stătătoare, adică : t. I « Încredinţarea », t. II « Nunta ». Şi, cum mi-am tras pe seamă, aşa am şi făcut : tom. II, adică „Nunta", l-am trimis Academiei la timpul hotărît ; t. I, însă, fiindcă nu apucasem încă a-l compune întreg, ci numai unele capitole dintr-însul, adică acelea cari se ţin strict de nunţi, nu l-am trimis. Mai pe urmă, petrecînd încă o dată cu de-amăruntul toate notiţele adunate şi văzînd că t. I n-ar putea să fie tocmai aşa de voluminos ca t. II şi că multe dintre capitulele din t. I nu se ţin tocmai strict de nunţi, îmi păru rău de ceea ce am făcut, dar ce folos, că acuma era prea tîrziu. Aducînd această împrejurare la cunoştinţa onor. comisiunii însărcinate cu criticarea manuscriptelor *Nunţile la români*, o rog să binevoiască a lua în considerare manuscriptul trimis de mine şi, dacă îl va afla demn de a fi premiat, eu mă oblig sau a întregi t. I după cum l-am împărţit, sau a încorpora capitulele cele mai esenţiale dintr-însul, cari sînt gata, la manuscriptul deja trimis, adică după cum va afla onor. comisiunea de bine. Onor. comisiune lesne se va putea orienta din indicile t. I ce urmează mai la vale, cari capitule se ţine strict de nunţi şi cari s-ar putea lăsa cu totul afară. Una însă trebuie să o spun din capul locului, că cele mai însemnate şi mai caracteristice datine de la nunţi s-au trimis, iară dintre cele rămase sînt numai *stărostia*, *peţirea*, *pe vedere*, *aşezarea* şi *încredinţarea*, şi aceste încă sînt gata. Iată acum şi indicile t. I : *I Cunoştinţa* ; II *Tîrgul de fete* ; III *Însuşirile miresei* ; IV *Însuşirile mirelui* ; V *Fetele bătrîne* ; VI *Feciorii bătrîni* ; VII *Vîrsta însurăţeilor* ; VIII *Consimţirea părinţilor* ; IX *Încuscrirea* ; X *Stărostia* ; XI *Peţirea* ; XII *Pe vedere* ; XIII *Aşezarea* ; XIV *Zestrea* ; XV *Încredinţarea* ; XVI *Timpul căsătoriei* ; XVII *Farmece şi vrăji* ; XVIII *Desfacerea* ; XIX *Răpirea* ; XX *Vestirile* ; XXI *Naşii* ; XXII *Vorniceii* ; XXIII *Druştele* ; XXIV *Vătăjiţele* ; XXV *Lăutarii* ; XXVI *Stejitul* ; XXVII *Tărisfatul* ; XXVIII *Bucătăriţele* ; XXIX *Darurile* ; XXX *Cernutul* etc." (An., II, X, 1887—1888, p. 91—92).

Comparînd, aşadar, precizările lui Hasdeu, făcute odată cu propunerea de înscriere a subiectului la concursul premiillor, cu ceea ce a realizat Marian într-o primă etapă, cu noul său plan şi, în final, cu ceea ce a imprimat, ţinînd evident seama şi de observaţiile făcute în timpul dezbaterilor, avem clară imaginea travaliului şi meditaţiilor sale în acest răstimp, putem remarca sprijinul concret, la obiect, pe care Academia i l-a dat în pregătirea pentru tipar a acestei monumentale, şi devenite clasice, lucrări.

Dar urmărind firul cronologic al demersurilor să reţinem şi raportul special, întocmit din însărcinarea comisiunii de B.P. Hasdeu : „Comisiunea d-voastră, însărcinată cu examinarea manuscriptelor prezentate la premii asupra cestiunii « Nunta la români », constituindu-se sub preşedinţia d-lui Bariţiu şi alegîndu-mă pe mine ca raportor, are onoare de a aduce la cunoştinţa Academiei următoarele : ambele manuscripte supuse examinării noastre, şi anume, unul cu motto românesc, să zicem lit. A, şi altul cu motto latinesc, sau lit. B, deşi sub raportul erudiţiunii şi al stilului lasă

deopotrivă mult de dorit, totuşi oferă o mare bogăţie de material, în parte cu desăvîrşire necunoscut, pe care ştiinţa etnografică comparativă lesne îl va prelucra de aci înainte într-un mod metodic, dar care este totodată chiar de pe acuma de o însemnătate extremă pentru lexicografia română. Deosebirile mai de căpetenie între ambele manuscripte sînt : 1. Manuscriptul A îmbrăţişează totalitatea materiei, pe cînd manuscriptul B a lăsat netratate o mulţime de puncte foarte importante. 2. Manuscriptul A rezultă din cercetări personale făcute la faţa locului într-o mulţime de sate din Moldova, Muntenia şi Dobrogea, ceea ce presupune călătorii costisitoare, pe cînd manuscriptul B, afară de Bucovina, se întemeiază în cea mai mare parte pe corespondenţe şi informaţiuni de a doua mînă. Faţă de aceste considerente, comisiunea d-voastră opină : 1. A se acorda premiu manuscriptului A, care se va tipări apoi în folosul Academiei. 2. A se pune în vederea autorului manuscriptului B că, dacă îşi va completa lucrarea, Academia va fi dispusă să-i vină în ajutor pentru tipărire, abonîndu-se la un număr însemnat de exemplare" (An., II, X, 1887—1888, p. 142—143).

După ce Hasdeu îşi expune raportul şi înainte de a se trece la votul propriu-zis, are loc o dezbatere la care participă G. Barițiu, N. Ionescu, Dim. Sturdza şi Al. Odobescu. Iată-le, aşa cum au fost ele rezumate de secretarul Academiei în procesul verbal al şedinţei din 12 aprilie 1888 : „*G. Barițiu*, spre completarea celor zise de d-l Hasdeu, arată că materia pusă la concurs cu doi ani înainte este aşa de bogată, încît nu este de mirare că concurentul B n-a putut să facă întreaga lucrare în acest scurt timp [16]. Totuşi scrierea sa este foarte voluminoasă, avînd 40 de capitole, deşi manuscrisul cuprinde descrierea obiceiurilor de la o săptămînă înainte şi pînă la o săptămînă după nuntă. Cealaltă lucrare începe de la naşterea fetiţei şi merge pînă la moarte ; ea este mai bogată în cuprins. Pentru studiul comparativ amîndouă lucrările au materiale bogate ; ele s-au întins la toate ţările unde sînt români, şi apoi deopotrivă au cercetat autorii clasici pentru comparaţiuni cu obiceiurile antice. Multe comparaţiuni ar mai fi de făcut din autorii clasici, dar cît au făcut autorii acestor lucrări este foarte mult. Conchide, cerînd aprobarea concluziunilor prezentate de comisiune. *N. Ionescu* se uneşte cu întîia propunere a comisiunii, este însă de părere ca manuscrisului B să i se dea o încurajare mai serioasă. *D. Sturdza* se asociază la părerea lui N. Ionescu şi propune să se dea din economiile fondului Heliade Rădulescu o încurajare de 2 000 lei manuscrisului B.

---

[16] Preocupările lui S. Fl. Marian pentru nuntă datează încă din perioada debutului său publicistic. Astfel, l a rubrica „Datinele poporului român", Marian publică materiale despre *O nuntă la Ilişieşti în Bucovina* şi *Masa cea mare*, în „Familia", II (1866), p. 452—454, 464—466, 476—479 şi, respectiv, III (1867), p. 501—502.

O informaţie preţioasă şi la Liviu Fl. Marian, *Simeon Florea Marian (1847—1907)*, în „Junimea literară", IV (1907), nr. 6—7, reprodus apoi ca prefaţă la Sim. Fl. Marian, *Hore şi chiuituri din Bucovina*, adunate de..., Bucureşti, 1910, unde, la p. IV, nota 3, se spune : „Încă în aprilie 1868 (adică în vîrsta de abia 20 de ani) stătea în corespondenţă cu *Societatea pentru cultura română* din Cernăuţi în privinţa tipăririi unei colecţiuni de *Doine* şi unei scrieri : *Nunţile românilor ţărani*". Informaţia este confirmată de Raportul comitetului Societăţii pentru cultura şi literatura română în Bucovina despre treburile şi lucrările ei în 1870 : „Manuscrisul *Nunta ţărănească* şi *Poezii populare* de dl. S. Marian s-au cercetat de o comisiune şi aprobîndu-se Comitetul a decis a se tipări amîndouă manuscrise pe spesele Societăţii. În timpul din urmă însă, autorul recerîndu-le spre a le completa, ele i s-au reîntors", apud A. Fochi, *Bibliografia generală...*, nr. 241.

Prezintă spre acest scop următorul amendament : Pentru manuscrisul B Academia, în mod excepţional, decernă din fondul Heliade Rădulescu consolidat o încurajare de 2 000 lei în efectele de cari este compus, atunci cînd manuscrisul va fi depus la delegaţiunea Academiei cu complementele promise de autor, şi se va tipări.

Se pune la vot propunerea comisiunii de a se da premiul manuscrisului A. Se aprobă cu unanimitate de 18 voturi.

Se pune la vot a doua concluziune a comisiunii cu amendamentul lui D. Sturdza şi N. Ionescu. *Al. Odobescu* zice că se uneşte cu această propunere, dacă se consideră ca un caz excepţional ; dacă însă se face ca normă, atunci ea trebuie mai întîi regulamentată. Propunerea comisiunii cu amendamentul se aprobă cu unanimitate de 18 voturi. În urma acestor deciziuni preşedintele deschide plicurile cu numele autorilor şi constată că autorul manuscrisului A este Elena Sevastos.

Preşedintele anunţă că premiul Heliade Rădulescu de 5 000 lei s-a acordat Elenei Sevastos" (An., II, X, 1887—1888, p. 92—94).

Pînă în acest punct lucrurile par mai mult decît limpezi : premiul Eliade Rădulescu pe anul 1888, în valoare de 5 000 de lei, pentru o temă cu subiectul „Nunta la români" a fost acordat Elenei Sevastos ; manuscrisul lui Marian cu acelaşi subiect a fost respins de la premiu ; ţinîndu-se seama de motivele expuse deja, se votează pentru Marian *o încurajare* de 2 000 de lei, din fondurile capitalizate ale aceluiaşi premiu, şi asigurarea că i se va tipări lucrarea de către Academie dacă, bineînţeles, Marian va ţine seama de observaţiile ce i s-au făcut.

Numai că, peste cîţiva ani, Dim. Sturdza, secretarul general al Academiei, va complica lucrurile afirmînd, într-un raport jubiliar, că în anul 1888, pentru lucrări puse la concurs premiul Eliade în valoare de 5 000 de lei a fost acordat Elenei Sevastos pentru *Nunta la români* şi lui Simeon Florea Marian, în valoare de 2 000 de lei, pentru lucrarea *Nunta la români* (An., II, XIII, 1890—1891, p. 209 şi 229) [17].

Faptul este cu atît mai greu de înţeles cu cît, după votul şi hotărîrea plenului Academiei la care ne-am referit, de fiecare dată, textual, a fost vorba numai de „o încurajare", şi anume : a) Raportul asupra lucrărilor Academiei în anul 1888—1889 prezentat de D. Sturdza în şedinţa din 7 martie 1889 : „*Nunta la români*. Premiul Eliade a fost acordat în sesiunea trecută manuscrisului despre *Nunta la români* prezentat de d-ra Elena Sevastos. Tot atunci, luîndu-se în considerare valoarea şi interesul pe care îl avea şi un alt manuscris despre acelaşi subiect prezentat de colegul nostru Simeon Florea Marian, i s-a acordat de către Academie o încurajare. Amîndouă aceste lucrări, avînd a fi publicate de Academie, s-au trimis autorilor, cel dintîi spre a fi revăzut, al doilea spre a fi revăzut şi completat" (An., II, XI, 1888—1889, p. 33) şi b) Raportul comisiunii însărcinate cu examinarea lucrărilor Academiei, prezentat în şedinţa din 4 aprilie 1889 : „Luînd cunoştinţă de dorinţele exprimate de către colegul nostru S. Fl. Marian cu privire la publicarea importantei sale lucrări despre *Nunta la români*, lucrare căreia i s-a acordat în sesiunea trecută o

[17] O informaţie asemănătoare consemnată şi în „Luminatoriul", Timişoara, 12 (1891), nr. 27—28, unde se anunţă că S. Fl. Marian a fost premiat de Academia Română pentru lucrarea *Nunta la români*.

încurajare de către Academie, ați luat dispozițiunile necesare pentru publicarea ei cît mai în grabă" (An., II, XI, 1888—1889, p. 115).

Pentru a încheia această discuție, care totuși își are interesul său, precizăm că, potrivit regulamentului de acordare a premiilor Academiei valabil la acea dată, propunerii lui Titu Maiorescu, însușită în cele din urmă de corpul academic, dar abia în 1891, de a nu se mai acorda premii membrilor activi ai Academiei și, mai ales, votului exprimat în sesiunea generală, manuscrisul lui Marian despre *Nunta la români* nu a fost premiat de Academia Română. Lui Marian i s-a acordat, e drept, o încurajare de 2 000 de lei din fondurile premiului respectiv, economisite din anii anteriori, cînd acest premiu nu s-a acordat, dar aceasta este cu totul altceva. De ce Dim. Sturdza a trecut-o totuși printre lucrările premiate? Poate pentru a justifica fondurile cheltuite, deși acest lucru nu era nicidecum necesar. Poate, fapt mai probabil, pentru a avea mai rotundă lista premiilor acordate și a sumelor cheltuite în acest scop.

Cercetarea corespondenței Dim. Sturdza — Sim. Florea Marian ar fi singura posibilitate de a lămuri exact cum au stat lucrurile, dar, pînă la obținerea acestei probe, credem că cel ce l-a ajutat și sprijinit îndeaproape pe Marian — inclusiv sub raport material și în această formă camuflată — a fost Dim. Sturdza.

Astfel că următorul pasaj din articolul lui N. Iorga își capătă într-un fel dezlegarea: „Pe cînd alți membri ai Academiei nu făceau măcar o comunicație într-un an, el dădea în fiecare an un volum întreg. Cum îl făcea, cum îl aducea, cum îl prezenta, cum i se vota — nu știa nimenea. Dar deodată apărea încă una din cărțile părintelui Marian. Și atunci îți dădeai seama că în anul acela toate lucrurile au fost cum trebuie să fie" [18].

3. NAȘTEREA LA ROMÂNI și ÎNMORMÎNTAREA LA ROMÂNI

În ședința sa din 7 aprilie 1888, Secțiunea literară propune „după o scurtă deliberațiune" ca subiect la concursul premiului Eliade Rădulescu pentru anul 1891 [19] „Nașterea și înmormîntarea la români. Datine și credințe". Ședința a fost condusă de B.P. Hasdeu, vicepreședinte pe atunci al Secțiunii literare (An., II, X, 1887—1888, p. 120).

A doua zi, întrunit în plen, corpul academic aprobă propunerea Secțiunii literare. Și această ședință este prezidată de B.P. Hasdeu, care, după lectura procesului verbal al ședinței Secțiunii literare din 7 aprilie, face următoarea precizare: „... Secțiunea, propunînd acest subiect, s-a gîndit că ar fi bine să se completeze seria obiceielor poporului. După ce la premiul precendent s-a pus obiceiurile la nuntă, acuma urmează în mod natural a se pune cele de la naștere și înmormîntare". Propunerea este susținută și de G. Barițiu și V. Maniu, care „felicită secțiunea pentru buna alegere a subiectului pe care îl propune. Obiceiele sînt de cea mai mare însemnătate pentru studiul vieții intime a poporului și studiul lor va contribui mult la lămurirea originelor națiunii noastre" (An., II, X, 1887—1888, p. 89). Înștiințarea publicată în legătură cu acest premiu

---

[18] N. Iorga, *Un cercetător al vieții...*, loc. cit., p. 168.

[19] Mențiunea că premiul se va acorda în anul 1891 este, evident, o greșeală de tipar.

este, de data aceasta, foarte concisă : „Premiul statului Eliade Rădulescu, de 5 000 lei, se va decerne în sesiunea generală din anul 1892 celei mai bune lucrări scrise în limba română asupra următorului subiect : « Naşterea şi înmormîntarea la români. Datine şi credinţe ». Termenul prezentării manuscriselor la concurs va fi pînă la 31 decembrie 1891" (An., II, X, 1887—1888, p. 343).

Iată deci, din nou, că iniţiativa acestui subiect poate fi atribuită în întregime lui Hasdeu, care afirmă deschis planul său de a stimula, prin Academie, întocmirea unor lucrări care să cuprindă întreg ciclul obiceiurilor din viaţa omului. Din această perspectivă observaţia lui I. Muşlea că „un plan sistematic pentru adunarea şi studierea obiceiurilor poporului îşi face loc la Academie" [20] îşi găseşte pe deplin justificarea.

Ar mai fi de reţinut, atît pentru motivaţia interesului Academiei pentru folclor, cît şi pentru concepţia în problemele culturii populare a lui George Bariţiu, precizarea că adunarea materialelor privind obiceiurile poporului va trebui să servească la „lămurirea originelor naţiunii noastre", idee pe care am întîlnit-o încă la Miron şi Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, Gh. Şincai, P. Maior şi Samuil Micu-Clain, la Kogălniceanu, Costache Negruzzi şi Alecsandri; acum, la Bariţiu şi Vasile Maniu şi, implicit, la Academie, ceea ce dovedeşte pe de o parte existenţa fără întrerupere şi sinuozităţi a unui fir comun în istoria folcloristicii româneşti, iar pe de altă parte preluarea de către Academie a acestei idei şi oficializarea sa într-un cadru instituţional de asemenea anvergură, sprijinirea şi înfăptuirea concretă, pe mai departe, a acestui deziderat specific mişcării culturale româneşti.

În şedinţa din 27 martie 1891, corpul academic alege comisiunea pentru premiul Eliade Rădulescu, pus la concurs cu subiectul „Naşterea şi înmormîntarea la români", alcătuită din George Bariţiu, D. Sturdza şi B. P. Hasdeu. Pînă la termenul fixat comisia primeşte spre cercetare două manuscrise, şi anume : a) un manuscris avînd ca motto „Cine a văzut soarele vede şi moartea", aparţinînd unui autor al cărui nume nu este menţionat în *Anale*, notat pentru simplificare în lucrările comisiunii cu litera A, şi b) un manuscris aparţinînd lui Simeon Florea Marian avînd ca motto, pe plicul sigilat, două versuri dintr-o poezie a lui I.I. Suciu : „Leagănul e imnul fericirii rare, /La cosciugul jalnic plîngem cu-ntristare", notat cu litera B.

Prezentat la 25 martie 1892, raportul comisiunii speciale, alcătuită pentru cercetarea lucrărilor cu subiectul „Naşterea şi înmormîntarea la români", are următorul cuprins, pe care, pentru interesul său documentar şi teoretic, îl reproducem în întregime : „La concursul premiului Eliade Rădulescu s-au prezentat două manuscripte tractînd subiectul hotărît de Academie : « Naşterea şi înmormîntarea la români. Datine şi credinţe ». Un manuscript are deviza : « Cine a văzut soarele vede şi moartea »; al doilea are motto : « Leagănul e imnul fericirii rare, / La cosciugul jalnic plîngem cu-ntristare » (I.I. Suciu). Vom numi manuscriptul întîi A, pe al doilea B.

---

[20] Ion Muşlea, *Academia Română şi folclorul*, loc. cit., p. 3.

Manuscriptul A are următoarea cuprindere:
Introducere. Viaţa şi manifestaţiunile sale.
Naşterea. Partea I. Înaintea naşterii. De unde venim şi unde ne ducem. Concepţiunea. Băiat ori fată. Sarcina. Paza femeii însărcinate. Ca să nu piardă. Ca să piardă. *Partea II. Naşterea.* Truda femeii. Ursita. Naşterea. Copilul îndată cînd se naşte. Copii gemeni. Cuvada. *Partea III. După naştere.* Pînă la nouă zile. Rodini. Lehuza. Lumînările de botez. Botezul. Scăldăciunea. Cumetria. Pînă la patruzeci de zile. Cu noroc. Semne la copii. Scăldătoarea. De somn. Legănatul. Ţîţa. Înţărcatul. Copilul pînă la anul. Colacii. Copilul pînă la şapte ani. Leacuri pentru boalele copiilor.
Înmormîntarea. Partea I. Înaintea morţii. Leacuri la cîteva boale. Semne de moarte. Truda morţii. *Partea II. Moartea.* Darea sufletului. Moartea năprasnică. Cine-şi face seamă. Scăldătoarea mortului. Gătirea mortului. *Partea III. După moarte.* Cele trei zile după moarte. Priveghiul. Petrecerea mortului la groapă. Înmormîntarea. Legătura mortului. Pînă la nouă zile. Patruzeci de zile. Pînă la anul. Pînă la şapte ani. Ucigaşii. Strigoi, moroi, stafie şi ştima. A doua venire.
Pe lîngă materia indicată în acest cuprins, scrisă în 24 fascicule, se mai află trei fascicule de anexe extrase din scrierile d-lui T. Burada despre datinele poporului român la înmormîntări. Autorul acestui manuscript, uitînd că este vorba de datinele româneşti, se ocupă mai mult cu ţările străine, pînă şi cu China şi India; în multe părţi ale sale manuscriptul este un compendiu medical. E caracteristic că, în loc de a cita observaţiuni şi constatări locale de datine din ţările române, acest manuscript citează continuu diferitele scrieri ale învăţatului italian De Gubernatis. Limba este foarte neglésă şi redactarea în general lasă foarte mult de dorit. Astfel manuscriptul A nu corespunde nici pe departe temei propuse de Academie la acest concurs.
Cu totul altfel se prezintă *manuscriptul B*. Conţinutul lui este următorul:
I. *Naşterea.* Dorul romîncei. În altă stare. Zburătorul. Samca sau Avestiţa. Naşterea. Perderea. Scăldătoarea. Slobozirea casei. Rodinii. Lăptarea. Ursitoarele. Botezul. Numele de botez. Mărturiile. Schimbarea numelui. Cumătria. Scăldăciunea. Scăldătoarea nepoatei. Îmbisericirea. Colăcimea. Creşterea. Boalele copiilor. Masa moaşei. Tunderea părului. Înţărcarea.
II. *Înmormîntarea.* Semne de moarte. Pe patul morţii. Repauzarea. Scăldarea. Îmbrăcarea. Aşezarea. Steagul. Bradul. Bocirea. La mort. Toiagul. Pausul. Coliva. Pomul. Prînzişorul. Priveghiul. Stîlpii. Zorile. Secriul. Petrecerea. Stările. Podurile. Prohodul. Mormîntul. Sniamenul. Înfrăţirea. Comîndarea. Moşii. Slobozirea apei. Jelirea. Dezgroparea. Sufletul. Vămile. Iadul. Raiul. Judeţul. Adaus. Bocete.

Acest manuscript arată, la fiecare din capitolele ale căror titluri le-am citat, datinele poporului român prin constatări minuţioase din diferite localităţi, pe care le citează dimpreună cu sorgintea lor. Lucrarea se prezentă cu un material foarte bogat, cules cu atenţiune, studiat în amănunte şi grupat sistematic; este scrisă cu îngrijire, într-o limbă curată şi corectă. În aceste condiţiuni manuscriptul B cuprinde o scriere de cel mai mare interes pentru cunoaşterea credinţelor şi a literaturii poporului

nostru privitoare la cele două puncte cardinale ale vieţei omeneşti, naşterea şi moartea. Pentru aceste motive comisiunea propune a se da premiul Eliade Rădulescu manuscriptului cu motto : « Leagănul e imnul fericirei rare etc. »" (An., II, XIV, 1891—1892, p. 191—193).

Referatul conţine cîteva elemente demne de reţinut. În primul rînd delimitările metodei comparative, exagerarea autorului primului manuscris în sensul extinderii preocupărilor pentru obiceiurile altor popoare prin neglijarea materialului românesc, care, în concepţia celor trei membri ai comisiei şi, evident, a Academiei, trebuia să fie preponderent. Bariţiu nu insistă asupra rostului acestor lucrări în studierea originii poporului român, ceea ce poate fi interpretat ca o concesie în favoarea interesului pe care materialul îl prezintă „pentru cunoaşterea credinţelor şi a literaturii poporului nostru."

Raportul comisiunii speciale asupra materialelor prezentate la concursul premiului Eliade Rădulescu despre subiectul „Naşterea şi înmormîntarea la români. Datine şi credinţe" este citit în şedinţa din 25 martie 1892. După cum am mai amintit, comisiunea a propus să se acorde premiul manuscrisului cu deviza : „Leagănul e imnul fericirii rare, / La coşciugul jalnic plîngem cu-ntristare", deci celui aparţinînd lui Simeon Florea Marian. Se supune la vot propunerea comisiei şi se aprobă cu 14 voturi pentru şi 4 contra, din 18 votanţi. Deschizînd plicul cu numele autorului lucrării premiate, B.P. Hasdeu constată că acesta este Simeon Florea Marian, profesor în Suceava, membru al Academiei.

Aflarea numelui autorului lucrării premiate, calitatea lui de membru activ al Academiei, produce o adevărată senzaţie în rîndul corpului academic. Abia cu un an în urmă fusese votată propunerea, făcută încă din 1885 de Titu Maiorescu, de a se adăuga la articolul 61 din Regulamentul pentru acordarea premiilor un nou alineat cu următorul conţinut : „Membrii activi ai Academiei nu vor putea prezenta nici o operă a lor pentru premiere". (An., II, XIII, 1890—1891, p. 149, şedinţa din 15 aprilie 1891). Are loc o lungă discuţie, prelungită pe parcursul a două şedinţe — 25 martie şi 30 martie 1892 —, la care participă şi prezintă propuneri şi amendamente A. Papadopol-Calimach, V. Maniu, Gr. Tocilescu, generalul Şt. Fălcoianu, N. Quintescu, G. Sion, Gr. Ştefănescu, V. A. Urechia, P. S. Aurelian, Alexandru Roman, N. Ionescu şi B. P. Hasdeu. Vom reţine acele observaţii şi aprecieri care se referă la activitatea lui Simeon Florea Marian, la lucrările aflate în discuţia corpului academic : — *V. Maniu* : „. . . orice laudă se poate face scrierii lui Marian şi i se poate da orice ajutor. . . " ; — *Gr. Tocilescu* : „. . . se poate recunoaşte în modul cel mai strălucit valoarea scrierii lui Marian. . . " ; — *N. Ionescu* : „. . . Lucrarea colegului Marian să se încurajeze cît mai mult se va putea, dar să nu i se dea premiul Academiei . . . " .

Pentru premierea lui Marian, chiar în aceste condiţii, optează generalul Şt. Fălcoianu, N. Quintescu, G. Sion, V. A. Urechia, B.P. Hasdeu şi A. Roman. Se înaintează şi se supun votului două propuneri : a) una iniţiată de Gr. Ştefănescu cu următorul cuprins : „Subsemnatul, în urma discuţiunei urmate şi în vederea propunerii regulamentare votată în sesiunea din anul trecut, prin care membrii Academiei se exclud de la premiele ei, este de părere că, recunoscînd meritele colegului Marian, nu i se poate da premiul pentru care s-a prezentat" şi b) cea de a doua propunere,

inițiată de Șt. Fălcoianu, N. Quintescu, V. A. Urechia, B. P. Hasdeu și Al. Roman : „Sîntem de opiniune că, cazul lui Marian nu cade în prevederile regulamentului și este drept a i se acorda premiul".

Ultima propunere este respinsă : din 21 de votanți au optat pentru — 7, contra — 2 și 12 abțineri. Se acceptă deci propunerea lui Gr. Ștefănescu (An., II, XIV, 1891—1892, p. 111—115, 123), fapt specificat ulterior în rapoartele secretarului general din 1 și 24 aprilie 1892. Pasajul din raportul lui D.A. Sturdza, secretarul general al Academiei — prezentat în ședința din 1 aprilie 1892 —, asupra lucrărilor din sesiunea anului respectiv are următorul conținut : „Premiul Eliade Rădulescu, care a fost pus la concurs în acest an pentru subiectul « Nașterea și înmormîntarea la români », l-ați acordat unui manuscript pe care comisiunea specială vi l-a recomandat ca pe o lucrare bună și de merit. Constatînd însă că autorul acestui manuscript este colegul nostru S. Fl. Marian, d-voastră ați hotărît că se recunosc meritele lucrării, dar nu se poate da valoarea premiului, fiind aceasta în contra deciziunei din anul trecut care oprește pe membrii activi ai Academiei de a prezenta lucrările lor la premiere" (An., II, XIV, 1891—1892, p. 139) [21]. Același D. Sturdza amintește — în ședința din 24 aprilie 1892 — că s-a votat lui S. Fl. Marian premiul Eliade Rădulescu pentru scrierea sa *Nașterea și înmormîntarea la români* ; că valoarea acestui premiu nu i s-a putut da, fiind membru al Academiei ; s-a prevăzut însă în buget o sumă pentru tipărirea scrierii. D.A. Sturdza propune să se adopte hotărîrea de a se acorda lui Marian o recompensă pentru această lucrare, în marginile hotărîrilor luate în sesiunea generală. Propunerea este însușită și se decide ca, din suma prevăzută în buget pentru tipărire, să se dea lui Marian o recompensă de 50 de lei pentru coala tipărită (An., II, XV, 1892—1893, p. 2).

★

În majoritatea cazurilor Marian a abordat subiectul lucrărilor sale înainte ca Academia să le pună la concurs. Concursurile pentru premiile Academiei l-au stimulat pe Marian, i-au servit ca îndreptar, i-au dat certitudinea publicării lucrărilor sale. Cristalizarea concepției și metodei folcloristice a lui Sim. Fl. Marian se suprapune exact pe formularea unui sistem de preocupări în același domeniu la Academie, astfel că, din această suprapunere, cultura românească a avut numai de cîștigat. Am insistat asupra poziției și opiniilor formulate de membrii Academiei pentru că mai buna și exacta lor cunoaștere în detaliu ajută la fixarea concepției fiecăruia, a Academiei ca instituție, a relațiilor personale cu Marian și, în mod deosebit, a așa-zisei apartenențe a lui Simeon Florea Marian la una din „școlile" Alecsandri sau Hasdeu, prea rigid și schematic delimitate în studiile de specialitate. Or, am văzut, activitatea lui Marian, mai ales cea de la început, trebuie plasată în sfera de activitate a transilvănenilor și apoi în aceea a Academiei Române, unde se întîlneau toate tendințele și personalitățile reprezentative, într-o sinteză de larg răsunet și cu o eficiență remarcabilă care impune, și pe acest plan, Academia în dezvoltarea culturii și civilizației românești.

---

[21] O precizare asemănătoare celei de mai sus face Dim. A. Sturdza și în ședința din 23 februarie 1893 (An., II, XV, 1892—1893, p. 70—71).

TIMP ŞI SPAŢIU ÎN OPERA SADOVENIANĂ

VANDA SITESCU

Statutul universului ficţional, definibil la interferenţa a trei parametri : personaj — timp — spaţiu, permite sondarea analitică a raporturilor dialectice instituite în cîmpul operei literare. O asemenea cercetare, aplicată operei sadoveniene, poate evidenţia construcţia tematică, tipologia umană, suportul ideatic şi chiar poate justifica subtila dozare a modalităţilor de reprezentare artistică. Printr-o extrapolare prudentă ajunge să fie luminată însăşi viziunea scriitorului, în toată specificitatea ei.

Coordonatele spaţio-temporale, păstrîndu-şi dublul lor caracter, similar celui din realitate (jaloane ale interiorităţii umane şi determinări exterioare acesteia)[1], au totuşi, la nivelul literaturii, o funcţionalitate precisă, predilect estetică. Timpul, convenţie literară, se cere examinat prin metode diferite de cele consacrate pentru timpul existenţei fenomenale. Studiile asupra problematicii timpului, integrate într-o analiză complexă a operei literare sau dedicate exclusiv acestui aspect, s-au fixat, în general, pe direcţia unei critici tematice sau a uneia fenomenologice, urmărind timpul ca pe un motiv calificator al condiţiei umane, subiect romanesc, mediu structurator al naraţiunii şi, adesea, trimiţînd spre conotaţii filozofice. Punctul de vedere naratologic cercetează schimbările de timpuri în interiorul textului, alternanţa planurilor temporale şi modificările survenite la nivelul modalităţilor de exprimare (naraţiune, descriere, dialog). Chiar şi această sumară indicaţie asupra unghiurilor din care poate fi abordat timpul literaturii dovedeşte dificultăţile ce stau în faţa unei tentative generoase de elucidare a problemei. Se impune astfel stabilirea unui sens precis pe care să-l urmărească studiul.

Investigaţia noastră va viza timpul în ipostaza sa de principiu ordonator al ficţiunii şi nu ca element al textului. Sublinierea acestei laturi nu înseamnă ignorarea relaţiilor dintre cele două secvenţe temporale : timpul faptelor povestite (*le temps de l'histoire*) şi timpul povestirii (*le temps du discours*)[2]. Separarea celor două aspecte, evident una mecanică,

[1] Cf. George Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1965.

[2] Folosim aici terminologia Juliei Kristeva din *Le texte du roman*, Haga — Paris, Mouton, 1970, p. 177—191. Autoarea stabileşte două tipuri de temporalitate în roman : „la temporalité de l'énonciation" şi „la temporalité de l'énonce".

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 251—257, Bucureşti, 1979

ar oferi o imagine simplistă asupra raporturilor temporale pe care se construiesc nu numai lumea operei, dar şi textura ei. Nu de puţine ori anumite rafinamente de compoziţie în timpul povestirii, realizînd momente statice, conform unui efect stilistic „cu bătaie mai lungă", dau în ansamblu impresia de mişcare temporală care se transmite evenimentelor povestite. Ca principiu ordonator, timpul structurează logica interioară a textului, unifică opera în sine şi cu sine, trasează indicii concepţiei generale despre lume şi viaţă implicată în operă, înlănţuie evenimentele. Acţiunea se delimitează ca devenire a omului în timp şi spaţiu.

Pornind la analiza propriu-zisă, este necesară, de la început, o reconsiderare a consacratei incompatibilităţi trecut-prezent, ce ar domina opera sadoveniană. Aprecierea trecutului ca „exemplar", „paradis pierdut" (formulare născută din suprapunerea unui timp ireproşabil peste un spaţiu încîntător), aflat în opoziţie dramatică cu prezentul „mediocru", „corupt", „infernal", nu dezvăluie nimic din complexitatea şi particularităţile relaţiilor temporale. Limitarea timpului la antiteza prezent-trecut, văzută dealtfel în termeni cam romantici, înseamnă reducerea unui sistem la o trăsătură care-şi exercită menirea doar în contextul mai larg al operei. Calitatea esenţială a timpului sadovenian nu este de a fi trecut sau prezent, de a aparţine unei durate temporale certe, delimitabile, ci există mai degrabă o contaminare a trecutului cu prezentul, rezultanta fiind un timp amalgamat, imposibil de supus cronologiei [3].

O afirmaţie oarecum înrădăcinată în exegeza sadoveniană şi care împinge pe o pistă falsă o datorăm lui Marian Popa [4]: „[...] pierzîndu-şi ciclul temporal care-i este propriu, omul pierde dreptul de a stăpîni lumea". Se porneşte aici evident de la premisa exprimată mai sus conform căreia omul ar trăi handicapat în prezent de vreme ce este stăpînit afectiv de nostalgia trecutului. Omul lui Sadoveanu nu este rătăcit într-un timp impropriu şi nu simte faţă de acesta o stare de inadecvare. Stăpînirea lumii şi a timpului nu se face prin faptă (*actio*), ci prin cuvînt (*logos*). Din această notă particulară decurge şi atitudinea, similară cu cea a omului folcloric, de a nu modifica timpul, ci de a-l valoriza creator. Tocmai de aceea personajele intră mai uşor în legendă decît în istorie. Să ne amintim începutul romanului *Fraţii Jderi*, în care, după o introducere plină de determinaţii circumstanţiale, se face un salt din perimetrul „realităţii" (arbitralitatea termenului pentru sfera ficţiunii literare ne obligă să-l punem între ghilimele) abia conturate în cel al fabulosului legendar. Rapida transformare a prezentului sau a trecutului imediat în legendă (proiectare într-un trecut fantast) este dovada capacităţii omului de a

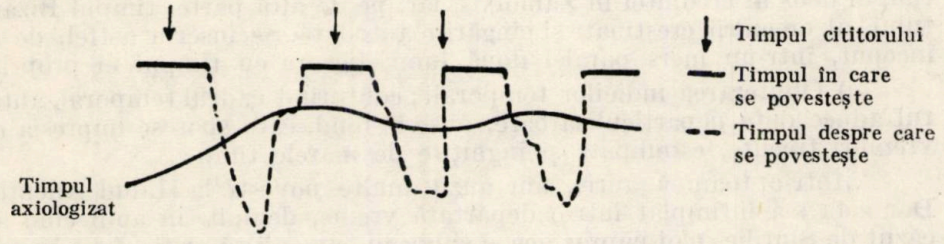
[3] Raportarea la timpul real poate fi utilă numai în măsura în care se urmăreşte un diagnostic diferenţiat. Pe o asemenea metodă se bazează observaţiile lui Mircea Tomuş (*Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, Editura Dacia, 1978, p. 111—112). El depistează în funcţionarea mecanismului duratei cinci linii de evidenţă (le reproducem în termeni cît mai apropiaţi de ai autorului): 1) opoziţia fundamentală trecut-prezent; 2) o ascendenţă calitativă a trecutului faţă de prezent; 3) o reiterare la nesfîrşit a comparaţiei celor două principale feţe ale timpului, prezent-trecut; 4) existenţa a două trecuturi — cel imediat şi cel originar, trecutul mitic; 5) acţiunea distructivă a timpului. Concluzia exegetului: „În toate şi peste tot există o durată sadoveniană unică, atotcuprinzătoare, care e trecerea neoprită, fluxul heraclitian" nu decurge necesar din această fragmentare. Ea este o aplicare exterioară demonstraţiei.

[4] Marian Popa, *Timpul la Sadoveanu*, în *Forma ca deformare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. 87.

răsturna timpii şi nu poate fi motivată doar de personalitatea excepţională a lui Ştefan cel Mare. Cazul nu este izolat. Bunăoară în *Nicoară Potcoavă*, unde, scurtă vreme de la consumarea evenimentelor, figura efemerului domnitor se profilează în contururi eroic-legendare.

Poate nu mitul eternei reîntoarceri într-un trecut imemorial dă nota dominantă a personalităţii umane, cît atitudinea gnoseologică de descifrare a timpului. Timpul este cognoscibil prin convertirea sa în povestire. Vehiculele cu ajutorul cărora se pătrunde în timp sînt *imaginaţia* şi *memoria*. Reconsiderîndu-şi trecutul, omul îşi defineşte propria existenţă în timp. La acest nivel mutaţiile devin posibile : transferul de sensuri, prefaceri în scara valorică. Cumulul experienţelor înscrise în limite calendaristice fondează omului viaţa, dar asumarea timpilor precedenţi îi conferă vieţii calitatea de existenţă lucidă şi totalizatoare. Ontologizarea unui timp absolut ce guvernează cu egală autoritate peste toate axele spaţiale, implacabil şi etern, se face prin intervenţia factorului subiectiv. Acest timp, care funcţionează ca principiu transcendent, este învestit cu sens printr-un proces de axiologizare. În acest fel, refuzînd prezentul, omul refuză, de fapt, un timp care *încă* nu poartă amprenta sa, nu a fost încă inculcat cu valoare. Odată devenit *timp axiologizat*, acesta este supus omului ; sentimentul bucuriei de a trăi se contopeşte cu sentimentul de solidaritate cu toate epocile. Dihotomia trecut-prezent este abolită datorită virtuţilor unificatoare ale timpului axiologizat.

Prin cuvînt asistăm la transcenderea existenţei limitate în timp. Permanenţa timpului axiologizat favorizează capacitatea povestirii de a se regenera. Întîmplările, expresie a schimbării, devin purtătoare ale unor mesaje esenţializatoare. Modificarea funcţională a timpului axiologizat în raport cu timpul ontologic impregnează timpul operei literare cu particularităţi distincte. Profilul temporar este unul neregulat, vălurit. Pornind de la timpul în care se povesteşte, moment iniţial, altul decît prezentul, se alunecă în faldurile temporale cauzate de nucleele epice, se pătrunde în succesiunea evenimentelor povestite. Timpul axiologizat unifică aceste ipostaze temporale acordîndu-le continuitate. Prezentul este cu predilecţie timpul cititorului. Reprezentat grafic acest proces ar arăta astfel :



Anumite trăsături ale timpului axiologizat, timp cu o hotărîtoare finalitate stilistică, îl apropie pe acesta de timpul mitic, cu care însă nu se identifică. Timpul favorabil, propice povestirii, nu echivalează cu timpul mitic originar, de vreme ce instaurarea lui este cerută de funcţia evocatoare şi persuasivă (direcţionarea spre un destinatar este explicită) a acesteia. Faţă de timpul mitic, static şi iniţial, timpul axiologizat este dinamic,

permanent actualizat și raportat la un om care nu-și alterează individualitatea. Corespondențe mai mari ar fi cu o epocă profund folclorică, dar percepută printr-un filtru cult și care motivează o anumită structură a ceremoniilor, credințelor, obiceiurilor. Precum în riturile folclorice, timpul mitic se păstrează ca un reziduu al unei epoci arhaice.

Un regim inedit are timpul istoric, constantă programatică a romanelor istorice sadoveniene. O enumerare a etapelor istorice ce s-au materializat în subiecte romanești (secolele VIII, XV, XVI, XVII) dă impresia unei diacronii. În fapt, se instaurează, sub influența catalizatoare a timpului axiologizat, o sincronie care păstrează elemente ale procesului de istoricizare. Romanului istoric îi este propriu un anumit mod de abordare a cronologiei (succesiune progresivă, direcționată de întîmplări datate), care-l deosebește de istoriografie. Ponderea momentelor nu are nimic de a face cu exactitatea situării lor pe axa temporală. Nu există o verticală a ansamblurilor timpurilor. Sînt evidente cîteva procedee de sublimare a obiectivității cronologice identificabile pe toată întinderea operei lui Sadoveanu :

a) Păstrarea unor echivocuri temporale, ambiguități cultivate. Întîmplările se petrec „în vremurile de demult", „în ziua aceea, întîia", „în vremea veche", „odinioară". În *Hanul Ancuței* ieșirea dintr-un spațiu închis (întunericul în care se află personajele înainte de a-și începe povestirea) înseamnă intrarea în timp, în „negura vremilor". Orele zilei sînt „pe la prînzișor", „la vremea mesei", „către sară". Anii sînt simțiți ca rotire a anotimpurilor și calificați după darurile oferite de natură : „Vara acelui an s-a dovedit a fi, la Necșeni, a treia din seria celor șapte grase" [5].

b) Existența simultană a două modalități de marcare temporală :

„Era de la fericitul Zamolxis, cursul vremii într-al cincilea ciclu. socotind ciclul cît numărul zilelor omului, adică trei sute șaizeci și cinci de ani. Iar dintr-al cincilea ciclu, credincioșii vechi de la Carpați numărau ani o sută douăzeci. În văile depărtate, unde izvoarele și puhoaiele înălțimilor se prefac în pîraie și lacuri, iar oamenii își clădesc case de bîrne în așezări statornice, lumea își întorsese fața către o lege nouă și număra anul 780 de la izbăvitul Hristos" [6].

Doar în aparență datările se explicitează. Ele indică pe de o parte timpul dens al credinței în Zamolxis, iar, pe de altă parte, timpul Bizanțului, al omenirii creștinate și pîngărite totodată. Se înscriu astfel, de la început, într-un mers paralel două lumi, fiecare cu timpul ei propriu.

c) Obliterarea indicilor temporali ; conturînd cadrul temporal, autorul aduce date neparticulizatoare, false în fond, care sporesc impresia de vremuri trecute, estompate și înghițite de marele timp :

„Într-o toamnă aurie, am auzit multe povești la Hanul Ancuței. Dar asta s-a întîmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năpraznice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei. Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vîslind spre răsărit : [...]" [7].

---

[5] Mihail Sadoveanu, *Nopți de sînziene*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 599.

[6] Idem, *Creanga de aur*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 16.

[7] Idem, *Hanul Ancuței*, în *Opere*, vol. VIII, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 463.

d) Vîrsta personajelor este una incertă, viaţa lor acoperă o lungă durată şi este asimilată de timp. Anii îşi pierd şirul. De aici expresia confuză a vîrstelor :

„... Ascultaţi ce mi s-a întîmplat pe aceste meleaguri, cînd eram tînăr. Catastihul acelor vremuri a început să mi se încurce" [8].

Printr-un procedeu emfatic cei douăzeci şi cinci de ani care despart întîmplarea de povestirea ei se dilată, pierzîndu-şi dimensiunea firească.

e) Timpul existenţei, prin conştientizare, devine timp efectiv; intervalele de timp primesc însemnele omului [9]. „... De la întîmplarea aceea a trecut vreme adîncă".

f) Ignorarea indicaţiilor temporale din text, un fel de amnezie intenţionată.

În opera sadoveniană timpul şi viaţa sînt termeni ce se acoperă, se suprapun în semnificaţii [10]. Această echivalenţă nu este întîmplătoare, ea trimite spre o angajare a omului în timp. Ieşirea din viaţă înseamnă ieşirea din timp. Capitolul XV din *Creanga de aur* poartă un titlu elocvent : „În care, celor fericiţi şi nefericiţi li se încheie timpul". Dar omul nu se epuizează în îngustele limite ale vieţii. El cîştigă eternitatea prin spiritul ce răzbate dincolo de timp. „Se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp" [11].

Acestui timp, constituit ca dimensiune fundamentală a operei, anamorfozat prin acţiunea creatoare şi valorizatoare a omului, îi corespunde un spaţiu specific. În definirea spaţiului literar ca aspect paticular al spaţiului artistic este necesar să luăm în considerare afirmaţia lui Maurice Blauchot : „Spaţialitatea are o originalitate pe care nu o putem surprinde nici prin referire la spaţiul geometric obişnuit şi nici prin referire la spaţiul vieţii practice" [12]. Sîntem aici avertizaţi de faptul că spaţiul literar impune şi el mai multe modalităţi de abordare, care converg şi oferă o imagine de ansamblu. Julia Kristeva identifică [13] un spaţiu geografic şi un spaţiu textual ce funcţionează simultan în structura unitară a romanului [14].

O întrebare se naşte : este spaţiul în literatură un analogon al realităţii, şi, dacă da, atunci care este principiul său de funcţionare? În opera lui Sadoveanu spaţiul păstrează varietatea aspectelor aparţinătoare realului. Pădurea, muntele [15], izvorul, prin frecvenţa cu care apar şi prin

---

[8] *Ibidem*, p. 499.

[9] E.M. Forster, în *Aspecte ale romanului*, Bucureşti, E.L.U., 1968, face o observaţie pertinentă privind mecanismul timpului raportat la subiectivitatea umană, care ar determina o viaţă în timp („life by the clock") şi o viaţă prin valori („life by valore"). Atinse de om, secvenţele temporale nu mai sînt egale, ele primesc calitate, relief.

[10] Evidenţierea expresiilor stilistice ale timpului ar aduce informaţii utile şi revelatoare pentru constituţia temporalităţii sadoveniene.

[11] Idem, *Creanga de aur*, în *Opere*, vol. XII, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1958, p. 476.

[12] Apud Gerard Genette, *Figuri*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 144.

[13] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 181—187.

[14] Gerard Genette (*op. cit.*,, p. 143—147) stabileşte, dincolo de spaţiul evocat în operă, o spaţialitate a limbajului însuşi, bazată pe capacitatea limbii de a evoca relaţii spaţiale, o spaţialitate a textului scris, o spaţialitate la nivelul scrierii care se instituie într-un spaţiu semantic şi o spaţialitate a literaturii, luată ca şi corpus şi concretizată în bibliotecă.

[15] Vezi pentru motivul muntelui Z. Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.

rolul lor activ în dinamica semnifiațiilor, se ridică la rangul de toposuri simbolice.

„Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc. Între vîrtejuri de zloată am ajuns pînă la lăcașul său [al magului — n. n.], într-un loc unde trei izvoare vii saltă de sub piatră zbătîndu-se ca viperele înțelepciunii lui celei fără de moarte" [16].

Proprii scriitorului, și indiscutabil interesante, sînt mijloacele de descriere utilizate și care ocolesc vizualizarea, procedeu consacrat de evocare a cadrului. Sprijinirea pe factorul audiției și pe termenul abstract [17] conferă dimensiunilor spațiale caracter inedit. Din moment ce existența se desfășoară aproape exclusiv la nivelul vorbirii, tăcerea are menirea de a dilata spațiul, de a-l împinge spre zona incomensurabilului.

„Deși eram la jumătatea lui april, pădurea încă mărturisea menirea iernii. Pe alocuri deschidea hrube de întuneric. În tăurile negre parcă rămăseseră cuibarele și ouăle părăsite ale balaurilor viscolelor și furtunilor, care au trecut peste lumea noastră în lumea lui faur. Fagi și plopi rupți și dărîmați mărturiseau bătăliile trecute. Pădurea păstra încă în cuprinsul ei o mîhnire ș-o oboseală. Aici, în adîncuri, nu fîlfîiau zboruri, nu țîrîiau glasuri. Era neclintire și tăcere" [18].

Vastitatea spațiului se realizează și printr-o minuțioasă descriere a detaliului, care, într-un cadru simbolic, permite resemnificări. Aglomerarea de amănunte și nuanțe nu înăbușă spațiul, ci, dimpotrivă, îi dă grandoare. Nu putem rezista ispitei de a mai reproduce un fragment.

„Apoi, după ce străbatem o cărare lungă și îngustă printre trestii, simțesc înainte luciul unui luminiș. Îl rumenesc zorile revărsate, înflorind spre noi prin gratiile stuhului. S-a arătat deodată și pe nesimțite ziua peste întinderile blonde, peste balta pustie, cu verdeața anului trecut moartă sub ghețuri. Vîntul a stat și pe zarea răsăritului fulgeră cîteva clipe soarele. O geană de neguri și nouri se lasă după aceea asupra-i și lucirile din juru-mi și dinainte-mi se sting. Peste singurătăți a nins deodată o tonalitate sură, tristă și rece" [19].

Dincolo de spațiul interior — al personajului — și de cel exterior — geografic — există în intimitatea discursului precizări despre un spațiu casnic, gospodăresc, modelat de om în spiritul unei chibzuințe tipic sadoveniene și înconjurat de o natură debordantă. „O pădure începea în dreapta și îmbrăca pămîntul în valuri, spre zări nesfîrșite" [20].

Spațiului subiectiv, al întîmplărilor, îi corespunde un spațiu obiectiv, integrator, ce poate fi numit, generic, Moldova. Intrarea într-un alt spațiu decît cel românesc are, de cele mai multe ori, valoarea unei expediții de inițiere. Oricît de bine prins acest nou spațiu, el păstrează amintirea celui de acasă, la care scriitorul se întoarce mereu, cu forțe neistovite.

---

[16] M. Sadoveanu, *Creanga de aur*, în *Opere*, vol. XII, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 10.
[17] Vezi T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 212—229.
[18] Mihail Sadoveanu, *Țara de dincolo de negură*, București, Editura Minerva, 1971, p. 160.
[19] *Ibidem*, p. 85.
[20] Idem, *Zodia cancerului sau vremea Ducăi-vodă*, București, Editura tineretului, 1968, p. 20.

Interesantă pentru configuraţia textului este relaţia mobilă dintre spaţiul închis, cel al locului în care se povesteşte, şi spaţiul deschis, despre care se povesteşte, un spaţiu semnificat şi care, aparent paradoxal, este închis într-un teritoriu limitat. Tehnica de pătrundere în abisal, specifică cîmpului literar, permite asimilarea unui spaţiu virtual infinit într-unul mărginit.

Există o tendinţă intrinsecă a acestor aspecte spaţiale de a se îngloba într-un spaţiu general, cu o structură unitară, a cărui configuraţie este decisă de componenta umană — *spaţiul etnic*.

Acţiunea de poeticizare a lumii, datorată atitudinii profund lirice a autorului, armonizarea universului uman cu spaţiul cosmic funcţionează ca un ţesut lax, unificator nu numai al spaţiului, dar şi al timpului. Identitatea de spaţiu şi, implicit, de timp determină la nivelul personajelor o contemporaneitate afectivă, o comuniune de gîndire şi de reacţii sufleteşti, un sistem atitudinal izomorf. Concluzia care se impune este aceea că spaţialitatea şi temporalitatea se întrupează în opera sadoveniană ca elemente reprezentative şi dinamice.

UNELE MANIFESTĂRI ETNOGRAFICE DESFĂŞURATE ÎN CADRUL CELEI DE A II-a EDIŢII A FESTIVALULUI NAŢIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"

MONICA BUDIŞ şi RADU OCTAVIAN MAIER

La sfîrşitul anului 1978 au avut loc numeroase sesiuni ştiinţifice desfăşurate în cadrul celei de a II-a ediţii a Festivalului naţional al muncii şi creaţiei „Cîntarea României". Nu ne propunem un inventar al acestora, ci numai enumerarea cîtorva dintre ele: sesiune de comunicări ştiinţifice la Buzău (5 noiembrie), la Goleşti (25—26 noiembrie), la Slobozia (9—10 decembrie), la Focşani (15—16 decembrie), la Bacău (18 decembrie), la I.C.E.D. Bucureşti (18—19 decembrie), la Sighetul Marmaţiei (25—26 decembrie).

Dintre toate aceste acţiuni, ne vom referi mai pe larg la 3 sesiuni ştiinţifice: Buzău, Goleşti, Slobozia, avînd ca organizatori comitetele judeţene de cultură şi educaţie socialistă, în colaborare cu Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă (Buzău), ori muzeele respective (Goleşti, Slobozia).

I. *La sesiunea de la Buzău*, aflată la cea de a XI-a ediţie şi avînd ca tematică „Creaţia populară — expresie a unităţii şi continuităţii neîntrerupte a poporului român în judeţul Buzău", s-au prezentat în total 11 comunicări (7 ale unor cercetători din I.C.E.D.: M. Budiş, Ion Alexandru, Alina Ioana Ciobănel, Ion Drăgoescu, Elena Maxim, Ion Meiţoiu, Lia Stoica). Au fost susţinute comunicări privind aspecte fundamentale ale problematicii folclorului şi etnologiei buzoiene, dar şi dinamica lor în contemporaneitate. Au fost abordate teme privind aşezările rurale, unele ocupaţii (vînătoarea), unele meşteşuguri (ceramica). Portul popular a fost tratat atît din punctul de vedere al ornamenticii (Maria Dumitrache, *Ornament şi culoare în portul popular buzoian*), cît şi al implicaţiilor de ordin ritual (Alina Ioana Ciobănel, *Elemente de ritual în portul popular din zona Buzăului*). Obiceiurile au fost reprezentate prin comunicări, privind unele colinde laice şi legende referitoare la întemeierea unor localităţi, precum şi prin cercetări asupra folclorului nupţial.

Sesiunea de la Buzău s-a rezumat la citirea comunicărilor. Am propune forurilor în drept ca pe viitor să se rezerve un oarecare timp şi discuţiilor pe marginea expunerilor făcute.

II. *Sesiunea de la Goleşti*, organizată de Complexul muzeal Goleşti, a avut o tematică largă:

1) locul şi rolul Goleştilor în cultura românească;
2) viticultura şi pomicultura din România;
3) arta populară în judeţul Argeş.

1) Deşi, la toate sesiunile anterioare, problematica principală s-a referit la rolul Goleştilor în cultura românească, şi la ediţia din 1978 au fost relevate încă numeroase fapte inedite din activitatea politico-culturală şi editorială a familiei Golescu, precum şi asupra relaţiilor şi implicaţiilor pe care viziunea iluministă a reprezentanţilor acestei familii au avut-o în diversele domenii ale culturii şi ştiinţei româneşti. A fost subliniat şi aportul adus de unii Goleşti mai puţin cunoscuţi pînă în prezent: Nicolae Golescu, Alex. Golescu-Arăpilă. De exemplu: Nicolae Moisescu (Muzeul Curtea de Argeş), *Activitatea politică şi aportul adus de N. Golescu la revoluţia de la 1848*; Adrian Adamache (Arhivele statului — Bucureşti), *Note privind locul lui Al. Golescu în gîndirea estetică românească de la mijlocul secolului al XIX-lea*; Marin Badea (Institutul de studii social-politice al C.C. al P.C.R.), *Din gîndirea social-istorică şi politică a lui Alex. Golescu-Arăpilă.*

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 259—267, Bucureşti, 1979

De asemenea, a fost evidenţiată contribuţia unor Goleşti, ca Iordache şi Dinicu, în domenii mai puţin cercetate, cum ar fi : Luminiţa Pally (muzeograf Goleşti), *Filozofia dialogurilor în gîndirea lui I. Golescu*; Ionel Cîndea (muzeograf Brăila), *Activitatea lui D. Golescu în postul de administrator al jud. Brăila în timpul revoluţiei de la 1848;* Daniel Luca (muzeograf Goleşti), *Viziunea unor reprezentanţi iluminişti şi paşoptişti ai familiei Golescu asupra istoriei.*

2) Comunicările despre viticultură şi pomicultură au oferit aspecte ale practicării acestei ocupaţii, atestate documentar încă din secolul al XV-lea. Au fost utilizate documentele inedite, de către unii cercetători prezenţi la sesiune, ca bază a interpretărilor etnologice; vom cita cîteva exemple : Aurel Stroe (Arhivele statului — Bucureşti), *Viile mănăstirii Cîmpulung în secolele XV—XVII;* Georgeta Gavra, Titina Rădulescu (Muzeul satului şi de artă populară), *Informaţii privind viticultura şi pomicultura din ţările române în opera călătorului Evlyia Celebi efendi;* Virgil Z. Teodorescu (Arhivele statului — Bucureşti), *Viticultura în miniaturistica lui Dionisie Ecleziarhul*; Liviu Ştefănescu (Muzeul de istorie Bucureşti), *Raportul dintre ţărani şi feudali privind viile şi livezile;* Flaminiu Mîrtzu (Cîmpulung-Muscel), *Implicaţiile viticulturii asupra unor instituţii medievale româneşti*; Valeriu Alexiu (Muzeul Goleşti), *Cîteva date privind istoricul viei mănăstirii Căldăruşani*; Stelian Neamţu (Dîmboviţa), *Viticultura şi pomicultura pe domeniul funciar al mănăstirii Cernica;* A. Motomancea (Bucureşti), *Ravagiile filoxerei şi preocupări pentru refacerea fondului viticulturii româneşti;* R. O. Maier, A.I. Ciobănel, *Aspecte ale viticulturii din podgoriile Aradului;* Rodica Subu-Viţa, *Cultura viţei de vie în secolele XVIII — XIX în zona Lugoj*; R. Ciucă, C. Tudor (Ialomiţa), *Din istoria cultivării viţei de vie în judeţul Ialomiţa;* Mihai Gorgoi (Goleşti), *Cîteva date privind cultura viţei de vie în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.*

3) Problematicii legate de arta populară din judeţul Argeş i-au fost dedicate numeroase comunicări, care s-au axat pe aşezări în general, pe sate specializate în viticultură şi pomicultură, îndeosebi. Nu au fost neglijate : arhitectura populară, unele ocupaţii şi meşteşuguri tradiţionale etc. Portul şi arta populară au fost abordate de aproximativ 7 cercetători (nu mai redăm titlurile din lipsă de spaţiu). Numărul comunicărilor programate la Goleşti a fost foarte mare — 80, din care la secţia etnografie — artă populară au fost susţinute 25 din 40 planificate. Din I.C.E.D. au prezentat comunicări 6 cercetători : M. Budiş, A. Ciobănel, G. Comanici, Ion Drăgoescu, R.O. Maier, El. Maxim. Comunicările au fost urmate de discuţii, iar sesiunea a fost încheiată prin vizitarea Complexului muzeal Goleşti şi prin intrarea în circuitul muzeal a gospodăriei pomicole din Jugur — Muscel.

III. *Sesiunea de la Ialomiţa*, aflată la un jubileu, a V-a ediţie, s-a bucurat de prezenţa unor specialişti din întreaga ţară : cercetători şi muzeografi, arhivişti şi profesori din Bucureşti, Iaşi ori Cluj-Napoca, din Galaţi şi Drobeta-Turnu Severin, din Brăila, Lugoj ori Timişoara, din Ploieşti şi Huşi etc. Din I.C.E.D. au participat 13 cercetători : C. Breazna, A. Bucşan, M. Budiş, R. Capesius, M. Cioară, H. Culea, N. Dunăre, I. Marin-Cajal, R. O. Maier, G. Moraru, Paul Petrescu, Lia Stoica, G. Comanici.

Nu ne propunem reproducerea titlurilor celor 90 de comunicări planificate, nici cel puţin a celor peste 50 susţinute în cele două zile cît a durat sesiunea. Vom specifica numai că ele s-au axat pe problematica arheologiei, istoriei şi etnografiei Bărăganului, începînd cu epoca bronzului, continuînd cu epoca Latène-ului timpuriu, perioada geto-dacică preromană şi romană. Alte expozeuri au prezentat materiale din evul mediu timpuriu şi dezvoltat, din epoca modernă şi contemporană.

În ultimii ani, Muzeul judeţean Ialomiţa şi-a axat preocupările pe criteriile şi metodologia înfiinţării Muzeului naţional agrar. Ca atare, şi una din secţiile sesiunii a reunit comunicări referitoare la muzeologia agrară (istoria vieţii rurale, istoria instituţiilor). De exemplu : Anca Ghiaţă (Institutul de studii sud-est europene), *Agricultura în Dobrogea medievală şi modernă — izvoare şi metodologii pentru organizarea Muzeului agrar al Republicii Socialiste România*; Vicol Marian (Muzeul Dobrogei), *Situaţia localităţilor rurale din judeţul Constanţa la sfîrşitul secolului al XIX-lea*; I. Negură (Bucureşti), *Agricultura Bărăganului în oglinda istoriei statisticii*; L. Mihăilescu, *Agricultura tradiţională în judeţul Brăila;* N. Georgescu (Muzeul Bujoreni), *Agricultura judeţului Vîlcea în documente istorice de arhivă locală — secolele XVII—XX;* idem, *Prezentarea zonei Vîlcea în Muzeul agrar al Republicii Socialiste România;* I. Oprea (Bujoreni — Vîlcea), *Dovezi etnografice despre practicarea ocupaţiilor tradiţionale în judeţul Vîlcea.*

În afara acesteia a mai funcţionat o secţie, avînd ca titlu generic : *Cîmpia Bărăganului în istoria poporului român*, care pe lîngă comunicări de arheologie-istorie a grupat o serie de comunicări de interes larg, care ridicau probleme de metodologie a cercetării, de corelare a fenomenului etnografic din diversele puncte cercetate, de aspecte comparative şi de istoria folcloristicii şi a etnografiei, cum ar fi : A. Bucşan, *Influenţe carpatice în folclorul coregrafic dunărean.*

În afara comunicărilor, foarte interesante şi prezentate la un înalt nivel ştiinţific, la Slobozia şi în împrejurimi au avut loc şi alte acţiuni : vernisajul unor expoziţii : „Cercetări arheo-

logice" în judeţul Ialomiţa (la Slobozia), „Geţii în Bărăgan" (la Călăraşi), „Arta populară din subzona Borcea" (la Feteşti), „Comori de artă populară bucovineană" (la Ţăndărei).

De asemenea, au fost organizate întîlniri-dezbateri pe teme privind formarea, permanenţa şi continuitatea poporului român în spaţiul carpato-ponto-danubian. Acestea au avut loc între oamenii muncii din numeroase sate ialomiţene şi specialiştii veniţi la sesiune.

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Bucureşti, Editura muzicală, 1978, 265 p.

Autorul este unul din cei mai importanţi etnomuzicologi români contemporani, cu un solid şi durabil prestigiu atît în ţară, cît şi dincolo de fruntariile ei, prestigiu întemeiat pe valoarea incontestabilă după mai bine de două şi chiar trei decenii de la publicarea unora dintre lucrările sale. Este convingerea pe care o întăreşte şi recentul volum. Tiberiu Alexandru are în bibliografia românească de specialitate, vizată aci, prioritatea abordării ştiinţifice moderne a unor teme de primă mărime, cum sînt instrumentele muzicii populare (*Instrumentele muzicale ale poporului român*, 1956, şi studiile din cartea pe care o comentăm), aportul creaţiei ştiinţifice a lui Bartók Béla în evoluţia folcloristicii muzicale româneşti (*Béla Bartók despre folclorul românesc*, 1968) şi sinteze asupra muzicii populare româneşti (*Muzica populară românească*, 1975). Aceste strădanii au deopotrivă şi meritul de a face larg cunoscute rezultatele cercetărilor de specialitate, pus în valoare de capacitatea autorului de a se exprima într-un limbaj totodată exact, simplu şi plăcut — merit nelipsit de importanţă dacă luăm în consideraţie nevoia de informare, tot mai imperios resimţită în acest domeniu, a feluritelor categorii de practicieni ai valorificării creaţiei populare în mişcarea culturală actuală (de amatori sau profesionistă) —, continuînd, nu numai în acest fel, preţioasa moştenire ştiinţifică lăsată de Constantin Brăiloiu, în a cărui memorie este tipărită şi această carte.

Recenta publicaţie cuprinde lucrări diferite ca tematică, ca mod de a trata subiectul, ca dimensiune şi ca dată a conceperii lor, unele fiind inedite, altele reeditate. Orînduirea lor urmăreşte gradul de apartenenţă la cele trei domenii enunţate în titlu.

Primul grupaj, *folcloristica*, se deschide cu două articole de popularizare — unul [*Folclorul românesc* (p. 10—16)] apărut mai întîi în cuprinsul articolului *L'ethnographie et le folklore*, din sinteza documentară *La Roumanie*, editată de Ministerul Turismului, celălalt [*Cîntecul popular românesc* (p. 17—37)] fiind rescrierea unei conferinţe ţinute în R.P. Chineză în toamna anului 1956, în care întîlnim asocieri inedite între doina gorjenească şi un anume stil muzical din nordul Chinei, între doina maramureşeană şi anume cîntări budiste din Kampuchia, ca şi analogii între diferite tipuri de instrumente muzicale româneşti şi chineze.

Reeditarea monografiei, aproape uitată, *Muzica populară bănăţeană* (p. 39—70), tipărită mai întîi la Bucureşti în anul 1942 de către „Cercul bănăţenilor", impresionează prin consistenţa informaţiilor privitoare la o zonă folclorică a cărei bogăţie şi complexitate întrec, de fapt, pe aceea a multor vetre a căror faimă este mult mai mare. Se uită adeseori că Banatul a fost, de-a lungul a numai cîteva decenii, terenul unor evoluţii pe cît de frapante, pe atît de reprezentative pentru contemporaneitate: de la *Călușul* ritual de Rusalii la *Călușerul* de iarnă, sau de la *cimpoi* şi *lăută* (vioară) acompaniată de *broancă* (violoncel percutat) la taraful de *saxofoane* şi *trompete*, după cum se uită că Banatul a fost poarta prin care a pătruns la noi *torogoata* (şi ţambalul cu pedale şi, probabil, „vioara cu goarnă"), că aceluiaşi ţinut îi sînt proprii, de asemenea, *doina propriu-zisă*, *balada* în forma ei predominant epică, lăutărească, cunoscînd alături de temele mari — Miorița, Meşterul Manole, Corbea („Mîrza") — şi teme sau tipuri locale — ca Mantu de la Căvăran, Sîla Simodiva, cîteva subiecte din ciclul novăceştilor etc.—, *cîntece rituale funerare* (al Zorilor, al Bradului, de petrecut), *bocetul* cu motive versificate, ca cel din Transilvania, şi cel cu text liber-improvizat, adaptat ad-hoc structurii cîntecului în timpul executării lui, *dansul ca pomană* ş.a. Comentarii recente, bibliografia şi discografia zonei, care o completează, restituie în întregime actualităţii această lucrare; doar pe alocuri, un anume ton evocator, cu citate pitoreşti din rostirea informatorilor, marchează timpul primei redactări.

Doina românească şi folclorul muzical comparat (p. 71—75), textul unei comunicări ţinute la Istanbul în anul 1974, în cadrul Congresului asupra muzicii modale, iniţiat de Ahmed Adnan Saygun, supune atenţiei termeni posibili de comparaţie din folclorul altor popoare, din Europa şi Asia, pentru genul muzical specific al doinei, pe linia încercărilor iniţiate de B. Bartók în primele decenii ale veacului, nu fără a tempera însă, cu prudenţa omului de ştiinţă autentic, ispitele fireşti cu care îmbie asemenea excursuri comparativiste.

Urmează un set de articole închinate lui Constantin Brăiloiu cu prilejul comemorării unui deceniu de la moartea acestuia : nota monografică, reluată din „Revista de etnografie şi folclor", intitulată *C. Brăiloiu (1893—1958)* (p. 76—111), unul din cele mai autorizate comentarii la activitatea ştiinţifică a marelui înaintaş, şi trei comunicări, *C. Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară* (p. 112—126), ţinută la sesiunea omagială organizată la Conservatorul de muzică „C. Porumbescu" din Bucureşti în mai 1968, *Contribuţia lui C. Brăiloiu la culegerea şi valorificarea muzicii populare bihorene* (p. 127—136), ţinută la Oradea în iarna aceluiaşi an, şi *C. Brăiloiu şi cercetarea muzicii populare gorjeneşti* (p. 135—136), ţinută la Runcu în vara anului 1970 în cadrul colocviului „Runcu — permanenţă în cultura gorjenească". Relatările despre iniţiativa lui C. Brăiloiu de a imprima *în ţară* o antologie pe discuri a muzicii populare româneşti (soldată doar cu un album de cinci discuri *Ţara Oaşului* (*Satu Mare*), două mape cu *Jocuri populare româneşti* a cîte trei discuri fiecare şi *Nunta în Someş*, două discuri apărute în 1941) fac simţite competenţa în materie a autorului comunicării, el însuşi continuator fervent al acestor preocupări — legitimate de obligaţia de a lăsa „moştenire învăţaţilor acelui viitor [cînd muzica populară va înceta să mai vieţuiască — n.n.] documente care să îngăduie un răspuns la toate întrebările care se vor ivi după noi" (C. Brăiloiu, *Technique des enregistrements sonores*, 1938) — şi realizator al primei antologii pe discuri, reprezentativă pentru *toate* zonele, genurile şi speciile muzicii populare româneşti (*Antologia muzicii populare româneşti*, două casete cu cîte trei discuri fiecare, 25 cm, 33 de ture, cu 110 documente sonore însoţite de broşuri explicative în limbile română, engleză, franceză şi rusă, Electrecord, EPD—78, 81,1 015,1 016, 1 017, Bucureşti, 1959—1960 şi 1962). Textul comunicării e sprijinit pe interesante fragmente din corespondenţa lui C. Brăiloiu cu autorul.

Grupajul se încheie cu o sinteză, concisă şi actualizată, a mai multor lucrări legate de aceeaşi temă : *Béla Bartók şi muzica populară românească* (p. 137—149).

Secţiunea intitulată *organologie* cuprinde trei studii de o considerabilă densitate informaţională, care dezvoltă, fiecare în parte, capitole de temelie ale instrumentarului nostru muzical popular : *fluierele* [*Tilinca. Un străvechi instrument muzical popular al românilor* (p. 152—170) şi *Naiul românesc* (p. 171—196)] şi *vioara* [*Vioara ca instrument muzical popular* (p. 197—238)].

Ele aduc, faţă de versiunile iniţiale (1956, 1974 şi respectiv 1957), o seamă de date noi, în legătură cu clasificarea fluierelor (întregită cu încă patru membri), cu vechimea şi răspîndirea pe teritoriul ţării a unor variante de *nai*, cîteva elemente ale evoluţiei tehnicii de interpretare la *nai* — din primele decenii ale veacului nostru pînă azi —, despre diferite tipuri de vioară (şi viole) menţionate la noi între secolele XVI—XIX şi modalităţi distincte de asimilare a lor în tradiţia folclorică românească etc. Ele pun în evidenţă însemnătatea şi bogăţia de aspecte ale temelor abordate, impunînd pe autor ca pe o autoritate în domeniu.

Ultimul grupaj, *muzicologie*, cuprinde : un medalion dedicat compozitorului, bănăţean prin adopţiune, Antoniu Sequens (p. 240—245) şi o — chiar astfel intitulată — contribuţie la discografia enesciană [*Înregistrări pe disc făcute cu G. Enescu în anul 1943* (p. 246—251)], evocînd tentativa lui C. Brăiloiu de a realiza un nobil proiect — imprimarea pe disc a unei colecţii de muzică românească populară şi *cultă* —, din care au rămas, roade tîrzii şi aproape întîmplătoare, cîteva înregistrări făcute cu G. Enescu şi... amintirile legate de această împrejurare.

Fiecare articol al cărţii este întregit cu date bibliografice amănunţite, cu discografii şi completări de informaţii, cu notaţii muzicale, iconografie etc. aduse la zi, privitoare la materialul editat şi uneori la însăşi tema abordată.

Meritul primordial al cărţii este însă acela de a fi readus atenţiei publicului cititor o seamă de lucrări valoroase, pînă acum necunoscute sau greu de găsit în periodicele şi volumele de studii cu tiraj restrîns în care au apărut.

După *Muzica populară românească* (1974), un contact preliminar al publicului cu evantaiul de aspecte şi probleme ale etnomuzicologiei româneşti, Editura muzicală ne oferă acum un nou mănunchi de studii de folcloristică muzicală. Este un drum promiţător, pe care îl dorim continuat.

Iosif Herţea

VASILE D. NICOLESCU, *Manuscrisul Ucenescu. Cînturi*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979, 369 p.

Una dintre recentele apariţii care se face în mod deosebit remarcată este acea a volumului *Manuscrisul Ucenescu*, de profesorul şi folcloristul Vasile D. Nicolescu.

Autorul ne face cunoscut faptul că împlinirea unui secol de la moartea lui Anton Pann, în anul 1954, a ocazionat manifestări la care, printre alte probleme, s-a pus şi aceea a discipolilor lui. Dintre aceştia, una din figurile de frunte s-a dovedit a fi George Ucenescu, care s-a evidenţiat prin preocupările sale diverse de profesor, folclorist, luptător pentru progres şi emancipare naţională, atît pe plan cultural şi educaţional, cît şi ca participant la Revoluţia de la 1848.

Lucrarea are un temeinic studiu introductiv cuprinzînd trei capitole, dintre care primul conţine „Date biografice", al doilea, „Activitatea didactică, folcloristică şi culturală la Braşov", şi al treilea, „Opera lui George Ucenescu".

În primul capitol al studiului său, profesorul Vasile Nicolescu aduce date biografice inedite, prin studierea şi confruntarea minuţioasă a documentelor din epoca respectivă, subliniind legăturile strînse care au existat între A. Pann şi G. Ucenescu, legături ignorate sau care au ieşit din sfera preocupărilor altor autori. Este de asemenea subliniat faptul că opera de culegere a folclorului porneşte la Ucenescu pe de o parte sub influenţa dascălului său — A. Pann, iar pe de altă parte de la interese didactice, respectiv din dorinţa de a avea la dispoziţie un repertoriu care să acopere nevoia oricărui fel de prilej, repertoriul răspunzînd (în formă şi conţinut) tendinţelor şi gustului epocii.

Autorul evidenţiază unitatea şi originalitatea (în limitele concepţiei vremii respective) a cîntecului popular, păstrate prin notarea în întregime a documentului folcloric (text şi muzică).

În afara muncii propriu-zise de culegător şi profesor, Ucenescu a lăsat lucrări tipărite (sub formă de broşuri) şi manuscrise. Broşurile, cum s-a mai amintit, întrebuinţate în scop didactic, însumează creaţii proprii şi cîntece culese de la copii. Altele, aparţinînd lui A. Pann, sînt intitulate *Cînturile morale*.

Cele două manuscrise sînt însă îndeosebi „valoroase din punct de vedere istoric, documentar, artistic şi didactic": *Tractatu teoretico - practicu de musica ecclesiastica gr. orientală* — găsit la biserica Sf. Treime din Şcheii Braşovului —, manual teoretic şi practic al muzicii psaltice bizantine, şi mai cu seamă manuscrisul, cu nr. de înregistrare 3 497 de la B.A.R., intitulat *Carte de cînturi cu note de psaltichie scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, 1852, 567 cînturi*, iar în subtitlu, cu precizarea: „Cumpărat de la Ihel Şaraga din Bucureşti, la 25 septembrie 1909". Se atrage atenţia că titlul acestui manuscris aparţine nu lui Ucenescu, ci achizitorului Academiei.

Volumul tipărit de V. Nicolescu cuprinde studiul introductiv (care în afară de datele biografice şi activitatea lui Ucenescu ne relevă contribuţiile originale ale acestuia) şi bogatul material din acest al doilea manuscris. Manuscrisul este descris în amănunt ca aspect, dimensiuni, ca ordonare a materialului în original, cît şi în lucrare, unde îngrijitorul ediţiei a fost obligat să elimine o parte din melodiile lui A. Pann apărute şi în alte publicaţii sau unele melodii care se repetau. Toate însemnările lui Ucenescu au fost reproduse ca preţioase referiri fie la biografia lui, fie la cea a lui A. Pann, la istoria cîntecului sau ca date critice importante privind originea, conţinutul, structura cîntecului, anul de apariţie sau de publicaţie.

Melodiile constituind manuscrisul aparţin în marea lor majoritate lui Ucenescu şi A.Pann; apar, fără omisiuni, însă şi ceilalţi autori. Importanţa acestui repertoriu rezidă în aceea că ne oferă astăzi posibilitatea studierii unor materiale reprezentative (muzică şi poezie) pentru acea vreme, prin selecţia făcută de Ucenescu pe criteriul gustului, în spiritul naţional, social şi patriotic al epocii sale.

Nu vom insista asupra conţinutului sau a modului de alcătuire a lucrării în speranţa că cele arătate mai sus vor reuşi să suscite interesul pentru cercetarea amănunţită a lucrării şi să sublinieze valoarea materialului din acest volum, precum şi seriozitatea tratării lui de către prof. V. Nicolescu.

Se impun totuşi cîteva menţiuni cu privire la munca autorului, atît în ce priveşte studierea manuscrisului editat, cît şi prelucrarea şi prezentarea materialului acestei lucrări. Astfel este evident că datele biografice au fost adunate cu remarcabilă migală şi efort, cu scupulozitate şi discernămînt, din informaţii contradictorii uneori în puţinele documente care s-au mai păstrat, dar şi prin cercetări de teren pe urmele lui Ucenescu, la Braşov şi Sibiu.

Se cuvine îndeosebi menţionat faptul că manuscrisul lui Ucenescu a impus transcrierea melodiilor din notaţie psaltică în notaţie liniară, muncă pe care astăzi din ce în ce mai puţini sînt cei care o pot face şi care a cerut o readaptare a materialului fără ca, în acelaşi timp, să i se aducă modificări de natură să-iştirbească autenticitatea. Este astfel meritul competenţei prof. V. Nicolescu de a fi pus în circulaţie, la îndemîna celor interesaţi, un bogat repertoriu de o mare valoare istorică şi documentară, autentic şi reprezentativ, care ar fi fost inaccesibil unui cerc larg de specialişti, în condiţiile în care ar fi rămas în forma lui originală.

Semnalarea inadvertenţelor existente în manuscris, excluderea melodiilor apărute în alte publicaţii, eliminarea dubletelor, păstrarea atentă a tuturor observaţiilor şi menţiunilor lui Gr. Ucenescu asupra cîntecelor, cît şi analiza acelor trăsături prin care Ucenescu se evidenţiază între contemporanii săi, ne demonstrează înaltele exigenţe ştiinţifice ale acestei munci.

Eugenia Săndulescu

KLAUS BEITL, *Leopold Schmidt Bibliographie, 1930—1977*, Wien, Verlag des Vereins für Volkskunde, 1978, 244 p., in-8°

Din însărcinarea Asociaţiei vieneze de etnologie şi cu colaborarea Institutului de etnologie contemporană al Academiei Austriece de Ştiinţe, Klaus Beitl, care a preluat cu trei ani în urmă direcţiunea Muzeului austriac de etnografie, a redactat bibliografia scrierilor ştiinţifice publicate de prof. dr. Leopold Schmidt în curs de aproape jumătate de secol. Este vorba de un volum omagial, cu ocazia aniversării a 65 de ani de viaţă. La această operaţie deosebit de vastă, şi-au dat colaborarea mai mulţi elevi ai sărbătoritului, între timp ei înşişi profesori: Margarete Bischoff, Helen Grünn, Maria Kundegraber, Elfriede Lies, Michael Martischnig şi Felix Schneeweis. Volumul este prefaţat de prof. dr. Leopold Kretzenbacher, pînă de curînd titularul Catedrei de etnografie germană şi comparată de la Universitatea din München.

Păstrînd în continuare funcţia de preşedinte al Asociaţiei vieneze de etnologie, Leopold Schmidt a fost pînă acum doi ani titularul Catedrei de etnografie de la Universitatea din Viena, directorul Muzeului austriac de etnografie şi redactorul responsabil al publicaţiei lunare „Österreichische Zeitschrift für Volkskunde", a cărei conducere o împarte din 1976 cu dr. Klaus Beitl, secretarul general al Asociaţiei de etnologie.

Încă din anul 1935, cînd a obţinut doctoratul în filozofie (cu disertaţia „Cercetări asupra formei istorice a jocurilor germane de Crăciun"), Leopold Schmidt a început să ocupe un loc central în ştiinţa austriacă referitoare la istoria culturii şi artei populare plastice, literare, teatrale etc., ramuri pe care le-a încorporat şi reunit în numeroase lucrări de specialitate, abordate de pe o poziţie etnologică integratoare, fundamentată consecvent pe o informaţie pluridisciplinară. În legătură cu aceasta este demn de reţinut că L. Schmidt a acceptat existenţa mai multor discipline, dar componente ale unei singure ştiinţe asupra istoriei culturii şi artei populare plastice, literare, muzicale, coregrafice şi teatrale.

Şi-a început cariera sub îndrumarea lui Rudolf Kriss, la constituirea colecţiei vieneze de etnografie religioasă, la dezvoltarea colecţiilor etnografice austriece şi a imensei biblioteci de specialitate, parcurgînd succesiv toate treptele, pînă la aceea de custode în 1955 şi director în 1960. În calitate de docent universitar, iar apoi de profesor a izbutit să pregătească mai multe generaţii de licenţiaţi şi doctori cu specialitatea în etnografie şi folcloristică. Laureat al premiilor „W.H. Riehl" (1937) şi „Fraţii Grimm" (cu ocazia aniversării din 1977), L. Schmidt a fost ales membru al mai multor societăţi de etnografie de peste hotare (Grecia, Finlanda), membru al Academiei de Ştiinţe din Austria (1967), precum şi membru corespondent al Academiei din Uppsala.

Volumul bibliografic omagial nu se limitează la enumerarea (sistematică, cronologică) a publicaţiilor sale, ci în cazul monografiilor tematice sau zonale mai importante şi al lucrărilor de sinteză se înfăţişează sumarul amănunţit al acestora, ceea ce înlesneşte orientarea cercetătorilor etnografi şi folcloriştilor, a muzeologilor, studenţilor etc. Numărul imens de recenzii poate constitui o adevărată istorie ştiinţifică a mişcării etnografice central-europene.

Din numeroasele şi valoroasele sale lucrări, relevăm *Volkslieder aus Niederdonau mit Bildern und Weisen* (1944), *Geschichte der österreichischen Volkskunde* (1951), *Bauernwerk der Alten Welt. Europa — Asien — Afrika* (1954), *Masken in Mittel-Europa* (1955), *Volkstrachten in Österreich* (1955), *Le théatre populaire européen* (1965), *Volkskunst in Österreich* (1966), *Bauernmöbel aus Süd-deutschland, Österreich und der Schweiz* (1967), *Volkstracht in Niederösterreich. Eine Einführung nach Erscheinungsform, Funktion und Geschichte* (1969), *Historische Volkslieder aus Österreich vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* (1971), *Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst* (1972), *Bemalte Bauernmöbel aus Österreich* (1972), *Volkmusik, Zeugnisse ländlichen Musizierns* (1974) etc.

Spre a surprinde orientarea teoretică şi metodologică a acestui prolific etnograf şi folclorist, reţinem unele aspecte tematice abordate.

Astfel, în *Die Volkerzählung. Märchen, Sage, Legende, Schwank* [Naraţiunea populară, Basme, mituri, legende, snoave] — Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1963, 448 p., 4 hărţi —, în partea referitoare la *basme* tratează nodul gordian şi dezlegarea lui (evoluţia acestui mit în timp), motivul mitologic al eroului popular şi limba balaurului, preocupări de istorie culturală asupra muzicii în basme (osul cîntător), 365 de ferestre ale unui motiv mitologic în cîntecul popular zonal, un motiv din *Gesta Romanorum* în drama şi în reprezentarea plastică populară, un motiv folcloric soldăţesc etc. Cercetarea *miturilor* îi oferă relevarea locului deţinut de „stăpînul animalelor" în mitologia Eurasiei, istoria şi cartografia mitologică a legendei fiului lui Tantal, prezenţa unor nuclee mitologice în oraşul Viena, preistoria mitologică a fenomenului sacralităţii, formele vechi şi noi ale unui mit vienez referitor la o zeitate feminină a Dunării, personaje comice demoniace în jocurile germane de păpuşi din vremurile prefeudale şi feudale etc. Alte cercetări l-au condus la descoperirea *legendelor* privitoare la stăpînul munţilor Boemiei, legenda cîmpului cu grîu (un motiv apocrif al fugii din Egipt transpus în naraţiunile, cîntecele şi teatrul popular, precum şi arta picturală), un motiv legendar al doctorului Faust în teatrul popular, prezenţa unor motive legendare turceşti, ca şi a unor motive de snoave orientale în folclorul austriac.

Din lucrarea *Volksglaube und Volksbrauch. Gestalten, Gebilde, Gebärden* [Credinţe şi obiceiuri populare. Personaje, plăsmuiri, gesturi] — Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1966, 430 p., 4 hărţi — suscită un deosebit interes etnologic comparativ temele: focul viu în obiceiurile şi credinţele populare ale Europei Centrale, simbolica unei perechi de culori (roşul şi albastrul), unele jocuri pastorale sau credinţe şi obiceiuri marinăreşti pe cursul superior al Dunării, semnificaţia studiilor moderne referitoare la credinţele populare pentru înţelegerea istoriei vechi, utilitatea etnografică a cercetării ceremonialurilor medievale etc.

În sfîrşit, mai atragem atenţia asupra lucrării *Volksgesang und Volkslied. Proben und Probleme* [Melodii şi cîntece populare. Probe şi probleme] — Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1970, 587 p., 16 fig. şi o hartă — întrucît realizează o istorie a cercetărilor referitoare la cîntecul popular în etnografia germană şi austriacă, dezvăluie bazele istorico-culturale ale melosului popular în ţările alpine, reprezentările cîntecului popular în pictura populară, precum şi ampla prezenţă a cîntecului popular în teatrul popular, în obiceiuri, în vechiul folclor ce cîntă Dunărea.

Bibliografia conţine 3 678 de titluri (articole, studii, monografii, recenzii etc.). Ea se încheie cu un vast *registru de indici* : de persoane la care s-a referit în scrierile sale, de localităţi, zone şi ţări vizate, de obiecte etnografice, artistice, arheologice, istorice etc. studiate în cursul vieţii, precum şi o listă a autorilor de lucrări etnologice, etnografice, folcloristice, de artă plastică populară etc. recenzate, printre care şi o seamă de specialişti din România.

Nicolae Dunăre

ROSA RACHEL KNORRINGA, *Fonction phatique et tradition orale. Constantes et transformations dans un chant narratif roumain* — **Mogoş Vornicul** [Leiden?], 1978, 157 p. + Anexe

Lucrarea, deosebit de importantă pentru folclorul românesc, este teza de doctorat pe care autoarea, Rosa Rachel Knorringa, a susţinut-o în iunie 1978 la Universitatea din Leiden, conducător ştiinţific fiindu-i prof. dr. Q.I.M.Mok, lucrare pentru care i s-a acordat titlul de „doctor în litere".

Cunoscînd limba română şi făcînd cercetări stăruitoare în ţară la noi, avînd o bună pregătire în general în domeniul folcloristicii şi al problemelor de poetică şi stilistică, autoarea a avut intenţia să se ocupe de întregul gen al baladelor româneşti, ca unul care i-a relevat valenţe noi de creaţie, dar în ultimă instanţă s-a oprit la o singură baladă, *Mogoş Vornicul*, pentru a demonstra acelaşi lucru, şi anume păstrarea în variante a elementelor componente esenţial narative şi recrearea celor secundare, în special în descripţie. Considerăm că examenul i-a reuşit pe deplin.

Autoarea introduce de la început în consideraţii noţiunea de *funcţie fatică* („fonction phatique") în baladele româneşti, după cum se vede chiar din titlul lucrării, pornind de la aplicarea noţiunii de către Br. Malinowski şi apoi de către R. Jakobson, ca pregătire şi menţinere

vie a atmosferei și interesului în care au loc contactul și comunicarea dintre narator și public, deci la scenă deschisă, termenul „phatique", mai puțin folosit în cercetările românești (Knorringa nu stăruie asupra lui), avîndu-și originea în gr. *phatos*, cu sensul de „ceea este spus și cum este spus". Consecința imediată, pe care o constată de la început autoarea, este legarea actului execuției baladelor de oralitate, de „tradiția orală" ; cu toate că în România nu mai există de mult analfabetism, învățarea baladelor se face de obicei tot oral („de bouche à oreille") ca și a vechilor cîntece „chansons de geste" în evul mediu. Este o constatare a unui ochi și a unei percepții străine, care notează un adevăr, căci ori baladele se reține și se transmit încă pe cale orală, la scenă deschisă, ori mor ca circulație, fiindcă din carte nu se mai învață. Am intrat în epoca trăirii celor reprezentative și semnificative, de mare artă populară.

Alegerea baladei *Mogoș Vornicul* pentru studiu nu ni se pare întîmplătoare, deși nu se spune expres. Alegînd pentru analiză 11 variante, de la cea a lui Alecsandri, din 1866 (*Poezii populare ale românilor*), și pînă la aceea culeasă de prof. I. Nijloveanu în 1960, la Potcoava, jud. Olt (*Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, 1969, IV, 625), după care nu se mai face nici o înregistrare, se poate spune că balada aceasta nu mai are vitalitate. Dealtfel, ultima înregistrare se prezintă ca un rezumat al narațiunii (singura totuși cu inovația, de basm, a reînvierii eroului).

Lucrarea începe, de fapt, cu considerații generale asupra baladelor românești, încercări diverse de clasificare, conținutul specific al termenului *baladă*, vechi atestări de cîntec popular românesc, spiritul de concentrare și sublimare a narațiunii față de lungimea eposului sîrbesc, problema versificării, a ritmului, a rimei, problema text-melodie etc.

Dintre cele 11 variante ale lui *Mogoș Vornicul* luate în considerație, autoarea a ales, pe bună dreptate, pentru analiza stilului oral, varianta culeasă de Păun I. Gilorteanu în 1887, la Budești — Ilfov („Șezătoarea", 1913) și pe cea înregistrată de Chr. N. Țapu în 1897, la Roșiorii de Vede (*Materialuri folcloristice*, publicate de Gr. Tocilescu, 1900), ca reprezentative și autentice. Alte cîteva variante sînt analizate și comparate pentru descripția insolită a uciderii eroului sau pentru situațiile de creștere a tensiunii narative.

În general, analiza este desfășurată amplu, cu mijloace moderne de investigație, folosind metoda structuralistă, cantitativă etc., *formule-instrument* (expresie poate mai puțin nimerită), *formule ornamentale*, insistînd asupra stilului afectiv, repetițiilor, paralelismelor, redundanței, formelor deictice, ca elemente de tehnică orală ; de asemenea, asupra momentelor de tensiune, ca pandant al „suspense"-ului teatral, asupra funcțiunii verbelor de acțiune și de stare, în distingerea acțiunii dinamice de simplele descripții, asupra așa-ziselor momente prospective și retrospective.

Citirea lucrării trebuie făcută cu toată răbdarea pentru a urmări logica ei și a înțelege bine rezultatele și concluziile convingătoare că în „*Mogoș Vornicul* avem de-a face cu o singură baladă în unsprezece expresii diferite" sau că „fiecare variantă își are individualitatea ei", ceea ce, firește, este marca adevăratei creații populare.

În *Anexe*, autoarea publică cele 11 variante în original și în traducere franceză „neînfrumusețată", precum și o serie de scheme elocvente, privind structura baladei.

Socotim că varianta T.T. Burada (*O călătorie în Dobrogea*, 1880) nu este „infidelă", ci pe deplin autentică, ba mai mult, cu aceleași elemente componente ca și varianta luată de bază, din Budești — Ilfov.

Lucrarea realizată de Rosa Rachel Knorringa este un rezultat științific lăudabil și în plus face un prețios serviciu folclorului românesc, pentru difuzarea valorilor lui în străinătate. De aceea o consemnăm cu plăcere.

I. C. Chițimia

ION I. DRĂGOESCU, *Din etnologia uneltelor tradiționale ale poporului român. Plugul în civilizația românească*, I, Oradea, Muzeul Țării Crișurilor, 1977, 62 p., in-8°, XXIV planșe, rezumat englez

După studiul *Comentarii etnografice la arheologia plugului* (Georgeta Moraru) din REF (12, 1967, 3, p. 213—221), după o seamă de tratări etnografice zonale privitoare la aceeași unealtă (*Pluguri în Cîmpia Transilvaniei*, în „Apulum", VIII, 1971, p. 541—548 ; *Țara Bîrsei*,

1972, I, p. 111—126; *Etnografia Văii Bistriței*, 1973, p. 290—294; *Mijloace tradiționale în agricultura Munților Apuseni*, în „Apulum", XI, 1973, p. 606—613 etc.), precum și a unor considerații referitoare la reprezentările ornamentale ale plugului (cuprinse în „Zeitschrift für Ethnologie", Braunschweig, 1959, p. 70—80 sau în *Ialomița. Studii și comunicări*, 1977, p. 252—253 etc.), datorate altor cercetători români — intervine contribuția amplă a etnologului Ion I. Drăgoescu. Acesta își propune o primă însumare enciclopedică a informațiilor pluridisciplinare din literatura românească (etnografică, arheologică, medievistică, folcloristică și iconografică), utilizînd peste o sută de surse bibliografice privitoare la plug — unealta de căpetenie din agricultura tradițională. Sursele ce i-au stat la îndemînă le întregește cu date proprii de teren și materiale muzeologice culese și sistematizate în decursul mai multor ani, îmbrățișînd zone din toate ținuturile istorice ale țării.

Totodată, în urma unor susținute operații de reproducere și apropiere grafică, precum și de grupare morfologică a celor mai diverse tipuri și variante de plug (din România, ca și din alte țări europene), I. I. Drăgoescu realizează o vastă reprezentare, constînd din 39 de fotografii și 24 de planșe (cu peste 150 de figuri). În ultimă instanță, materialul rezultat constituie un important suport documentar pentru cercetările etnologice comparative.

O remarcabilă prolegomena pentru aprofundarea pluridisciplinară a problemei plugului în civilizația și cultura populară românească o conferă, neîndoielnic, terminologia europeană referitoare la plug, însumarea termenilor cu care românii diferențiază plugurile, reflectarea plugului în folclorul nostru muzical, literar și, cu atît mai mult, în cel plastic (picturi populare, sculpturi pe obiectele de uz gospodăresc, în arta ceramicii și a ouălor încondeiate etc.), în contextul obiceiurilor sau al riturilor de trecere de peste an („plugarul", „jocul cununii" etc.), în cadrul riturilor de trecere din viața omului (ornamentele simbolice de pe colaci).

Răspîndirea teritorială a plugului în aria a nenumărate etnii, într-o serie de epoci istorice, reprezentările ornamentale și folclorice din cele mai diverse genuri ale creației populare românești etc. oferă un aport, general demonstrat de cercetările contemporane, inclusiv în lucrarea de față, privind continuitatea etnoistorică a formelor de civilizație și cultură care au încorporat agricultura cu plugul.

Încheierea studiului cu un rezumat și o listă a ilustrațiilor în limba engleză facilitează circulația cunoștințelor conferite pe o arie mai largă, ceea ce a intenționat fără îndoială și editorul, Muzeul Țării Crișurilor de la Oradea.

Nicolae Dunăre

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, probleme actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa colegiului de redacție : 70 154 București, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
71 021, București, Calea Victoriei nr. 125

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală: Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacţia), **Ţara Bîrsei**, vol. I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare româneşti**, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria ştiinţelor în România. Etnologia. Folcloristica, 1975, 184 p., 8 lei.

VASILE ALECSANDRI, **Opere**, vol. III — **Poezii populare**, 1978, 536 p., 40 lei.

ZAMFIRA MIHAIL, **Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată sud-est europeană**, 1978, 255 p., 16 pl., 1 hartă, 20 lei.

Rev. etn. folc., tom. 24, nr. 2, p. 127—268, Bucureşti, 1979

c. 1502 I. P. Informaţia

43407

Lei 20. —